ALBERT BOECKLER

# ABENDLÄNDISCHE MINIATUREN

BOECKLER / ABENDLÄNDISCHE MINIATUREN

TABVLAE IN VSVM SCHOLARVM
EDITAE SVB CVRA IOHANNIS LIETZMANN
10

# ABENDLÄNDISCHE MINIATUREN
## BIS ZUM
# AUSGANG DER ROMANISCHEN ZEIT

VON

ALBERT BOECKLER

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN UND LEIPZIG
1930

# ABENDLÄNDISCHE MINIATUREN BIS ZUM AUSGANG DER ROMANISCHEN ZEIT

VON

ALBERT BOECKLER

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN UND LEIPZIG
1930

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

ADOLPH GOLDSCHMIDT

GEWIDMET

# Vorwort

Der Plan zu einem Band Buchmalerei der »Tabulae« liegt ziemlich weit zurück. Der während des Krieges so früh verstorbene Ehrenskriptor der Vaticana Can. Paul Libaert, der schon an den Specimina Codd. latinorum dieser Serie mitgearbeitet hatte, sollte ihn ursprünglich zusammenstellen. Die Korrespondenz darüber liegt vor, ebenso der erste Entwurf einer Auswahl der Tafeln. Zwar ist dieser Entwurf im Laufe der Zeit in manchen Dingen durch neue Forschungsergebnisse überholt, neues Material ist bekannt geworden, und Libaert selbst würde ihn heute in vielem ändern. Aber doch bot diese Skizze, die der Vatikan als Erbe und pietätvoller Verwalter des Libaertschen Nachlasses in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte, manche wertvollen Anhaltspunkte. Noch mehr gilt das von dem reichen Material an Photographien, das Libaert auf ausgedehnten Reisen mit dem ihm eigenen feinen Gefühl für Handschriften zusammengetragen hat. Auch das Studium dieser Photosammlung wurde vom Vatikan großzügig erlaubt und gefördert, und manches Stück daraus ist in den vorliegenden Band aufgenommen worden.

Die Aufgabe, aus dem überreichen Vorrat an früh-mittelalterlicher Buchmalerei »in usum scholarum« eine doch immerhin beschränkte Auswahl von etwa 100 Beispielen zu treffen, ist nicht ganz leicht, denn es handelt sich nicht darum, berühmte Stücke, oder solche, die in der Literatur vorkommen, abzubilden, sondern es sollen unter möglichst gleichmäßiger Heranziehung aller Länder die wesentlichen Erscheinungen erfaßt werden, so daß ein kurzer, aber möglichst vollständiger Überblick über das ganze Gebiet geboten wird. Das ist für einzelne Epochen und Länder, über die eingehender und öfter gearbeitet ist, verhältnismäßig leicht, etwa für die vorkarolingische Zeit, oder in der romanischen Epoche für Deutschland und seit dem Erscheinen des Millarschen Buches auch für England. In anderen Fällen dagegen, besonders für Frankreich, Belgien und Italien im 10.—12. Jahrhundert fehlten Vorarbeiten streckenweise vollständig, so daß hier eine Sammlung und Gruppierung des Materials erst vorzunehmen war. Sie ist gewiß in vielen Teilen lückenhaft und verbesserungsfähig. Immerhin wird man sie, hoffe ich, als Anfang gelten lassen.

Bei der Zusammenstellung der Tafeln wurde die ornamentale Ausstattung der Handschriften, da sie für die Kenntnis und das Studium mittelalterlicher Buchmalerei ebenso wichtig und aufschlußreich wie das Figürliche ist, in gleichem Maße wie dieses berücksichtigt und jeder figürlichen Darstellung eine Kanontafel, Zierseite oder Initiale derselben Schule, Richtung oder Gegend beigefügt.

Auf Wunsch des Herausgebers sollte jede Tafel eine kurze Charakterisierung der betreffenden Schule erhalten. Das war am leichtesten in Form eines zusammenhängenden kurzen Textes zu machen, der zwar in erster Linie die Entwicklung der einzelnen durch die Abb. vertretenen Hauptschulen zu geben hat, aber doch Ausblicke auf nicht durch die Tafeln Veranschaulichtes erlaubt und eher die Möglichkeit bietet, die Beziehungen der einzelnen Schulen zueinander zu fixieren, die Gruppierung im großen und die Hauptlinien der Entwicklung zu skizzieren. Auch die genannte Schwierigkeit, sich über manche Gebiete zu orientieren, ließ einen solchen zusammenhängenden Text wünschenswert erscheinen. Es fehlt ja überhaupt an einer zum Nachschlagen geeigneten kurzen Zusammenstellung dessen, was sich zurzeit über Buchmalerei des frühen Mittelalters sagen läßt, und der Versuch einer solchen wird vielleicht auch weiteren Kreisen gelegentlich nicht unwillkommen sein.

Wer die Angaben nur über eine bestimmte Abb. sucht, findet sie im Tafelverzeichnis.

Die Gliederung des Stoffes hält sich an die vier großen Abschnitte der vorkarolingischen, karolingischen, frühromanischen (das 10. und fast das ganze 11. Jh. umspannenden), hoch- und spätromanischen (das 12. und einen Teil des 13. Jh. begreifenden) Epochen. Die Abtrennung der hoch- und spätromanischen von der frühromanischen Kunst schien im Hinblick auf die sehr wesentlichen stilistischen Neuerungen, die kurz vor 1100 eintreten, und auf den stark veränderten Gesamtcharakter der Kunstwerke angebracht und übersichtlicher. Innerhalb dieser großen Abschnitte erfolgt, soweit das möglich ist, d. h. in vorkarolingischer Zeit und seit dem 10. Jh., eine Scheidung nach Ländern und innerhalb derselben wieder nach Landschaften und Schulen oder Stilgruppen. Für die karolingische Zeit dagegen bleibt man einstweilen besser bei einer Einteilung nach Stilgruppen.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, denen zu danken, die zu der Vollendung der Arbeit beigetragen haben: in erster Linie dem Herausgeber Herrn Prof. Lietzmann, der meinen Wünschen stets in weitestem Maße entgegenkam. Ich habe mich seiner liebenswürdigen und energischen Unterstützung immer wieder zu erfreuen gehabt. Sodann ergreife ich die Gelegenheit, den Herren der Vaticana Monsignore Mercati, Carusi, Le Grelle, P. Dr. Mohlberg O. S. B. und Silva Tarouca S. J. noch einmal zu sagen, daß es mir ohne ihre Hilfsbereitschaft nicht möglich gewesen wäre, den nötigen Überblick über das italienische Material zu gewinnen, und daß die Arbeit auf der Vaticana zu meinen besten Erinnerungen gehört.

Weiter bin ich den Vorständen zahlreicher Handschriften-Sammlungen für die Erlaubnis zur Arbeit an den ihnen unterstellten Beständen oder zur photographischen Reproduktion einzelner Stücke verpflichtet. Vor allen Herrn Prof. Degering, der mir auch die Ausnutzung des Bildarchivs der Berliner Hss.-Abteilung in jedem möglichen Umfang gestattete, ferner Herrn Prof. Leidinger, Herrn Prof. Karl Löffler, den Herren des Brit. Mus., des Pembroke Coll. in Oxford, der Angelica, Vallicelliana, Casanatense, der Vittorio Emanuele und der Ambrosiana. Auch die Herren Prof. Homburger, Prof. Neuß und besonders Prof. Köhler haben mich mit Photos bereitwillig unterstützt.

# Inhaltsverzeichnis



---

# Einleitung.

Im Einklang mit dem asketischen Grundcharakter der christlichen Lehre und im Gegensatz zur Antike ist die Kunst des frühen Mittelalters keine sinnenfreudige, sondern eine gedankliche. Sie entspringt nicht wie die der Antike oder Renaissance dem Wunsch nach bildnerischer Wiedergabe der Natur, sondern leitet ihre Berechtigung aus den Inhalten her, die sie zur Anschauung bringt. Sie dient in erster Linie der Verherrlichung des Gottesdienstes, hat die Aufgabe, die Heilstatsachen, die Angelpunkte der christlichen Lehre, die wichtigsten moralischen Grundsätze derselben vor Augen zu führen, eindringlich und deutlich zu machen und auch dem Laien und des Lesens Unkundigen zu vermitteln. Weiter geht sie dazu über, kompliziertere Gedankengänge wissenschaftlich theologischer Natur, Beziehungen und Parallelen typologischer oder symbolischer Art oder auch den theologischen Gehalt der gottesdienstlichen Offizien darzustellen. Die menschliche Gestalt und die Dinge überhaupt sind dieser Kunst nur Symbole, mit deren Hilfe sie die heiligen Geschichten und religiösen Vorstellungen vorführen kann, nicht an sich darstellenswerte Objekte.

Andrerseits kam es entsprechend der Wichtigkeit des Inhalts vor allem auf klare Charakterisierung der Personen — durch Attribute, Kostüme und andere Anhaltspunkte — sowie auf Deutlichkeit der Erzählung an. Das Streben danach führt allmählich zu eigentümlichen, rein der Überlegung entspringenden Prinzipien der Darstellung, die mit der natürlichen optischen Welt in Widerspruch stehen: Einmal zu einer seltsam zwiespältigen künstlichen Bewegung, welche die inhaltliche Beziehung zu den umgebenden Personen und Dingen gleichsam nach allen Seiten hin fixiert, so daß z. B. Eva mit der Linken den Apfel von der Schlange entgegennimmt, mit der Rechten ihn Adam gibt, oder daß Christus sich zu der toten Maria herabbeugt, während seine beiden Hände die Gestalt ihrer Seele schon nach oben reichen. Zum andern gewinnt man die Betonung des Inhaltlichen durch Loslösung der Personen aus dem umgebenden Raum, der Schauplatz wird lediglich durch einige Requisiten, die meist viel zu klein sind im Verhältnis zu den Figuren, angedeutet, so daß das Ganze oft wirkt wie eine Bilderschrift. Die so entstehende Isolierung der Bildteile erreicht ihren Höhepunkt im 12. Jahrhundert. Eine ornamentale Stilisierung der einzelnen Teile geht ihr parallel. Der Trieb zu ornamentaler Stilisierung, der sich natürlich in der Farbengebung ebenso äußert wie im Formalen, ist nicht bei allen Völkern gleichmäßig vorhanden, eignet besonders dem Nordländer und Germanen, tritt auch da besonders stark auf, wo eine sehr innige Berührung mit orientalischer Kunst stattfindet. Er äußert sich demgemäß an manchen Stellen früher und intensiver als an anderen (insulare Kunst, Spanien). Es läßt sich aber doch verfolgen, wie über diese nationale Begabung hinaus in allen Gebieten mit der zunehmenden Isolierung der Bildelemente und als ihr notwendiges Korrelat eine stärker ornamentale Behandlung der Bildteile und des Bildganzen eintritt, die man als durchgehendes und allgemeingültiges Entwicklungsmoment anzusehen hat.

Diese Qualitäten, die als wesentliche Unterschiede frühmittelalterlicher gegen spätantike Malerei ins Auge fallen, sind freilich nicht in bewußt-anderer Einstellung zur Kunst und in absichtlichem Widerspruch zur »weltlichen« Auffassung der Antike gewonnen worden. Vielmehr werden sie aus der Kunst der Spätantike heraus entwickelt, die ja zunächst unbekümmert und ungebrochen auf die christlichen Stoffe übertragen wird und auch für Darstellungen aus anderen nicht religiösen Gebieten die Vorbilder liefert. Zu den meisten dieser Differenzen finden wir die ersten Ansätze schon in spätantiken Werken, so den beginnenden Zerfall des Raumes, den Verzicht auf das Naturstudium. Aber die frühmittelalterliche

Kunst erhebt diese Ansätze, die wir bei der Antike als fremd oder doch als eine Auflösung des Klassischen empfinden, zu leitenden Stilprinzipien.

Andere Momente tragen mit dazu bei, die Entwicklung in die angedeuteten Bahnen zu lenken: die Ausübung der Kunst ruht im frühen Mittelalter ebenso wie die Erhaltung der literarischen Tradition und die wissenschaftliche Betätigung überhaupt ganz überwiegend in den Händen der Geistlichkeit, vornehmlich der Klöster, und wenn Laienkünstler am Werk sind — was in der Buchmalerei vor dem 13. Jahrhundert nur in ganz seltenen Fällen zu belegen ist — so bestimmen Geistliche das Programm. Die Kunst ist also nicht mehr in der Gesamtheit des Volkes verwurzelt wie in der Antike, sondern Privileg einer bevorzugten Kaste, welche sie in ihrem Sinne bildet und anwendet. Die Ausbreitung der künstlerischen Tätigkeit und Formen ist mithin geknüpft an die Ausbreitung der christlichen Siedlungen. Sie werden wie die christliche Lehre in fremden, jungen Boden verpflanzt, können sich — abgesehen vielleicht von Italien und Irland — nirgends auf eine starke und lange einheimische Tradition stützen. Infolgedessen ist der frühmittelalterliche Künstler in ganz anderem Maße auf künstlerische Vorlagen angewiesen als der antike, denn es ist ein immer wieder zu beobachtendes Gesetz, daß ein naiver Kunstwille den Weg zur künstlerischen Gestaltung eher durch ein anderes Kunstwerk, das ihm die fertige künstlerische Formulierung der Dinge bietet, als durch Betrachtung der Natur findet. Hieraus resultiert ein eindeutiges und einheitliches Arbeiten nach der Vorlage und am Schreibtisch ohne Nachprüfung des Dargestellten am Objekt.

Es bleibt aber nicht bei einem einfachen Abschreiben. An manchen Stellen — etwa in Irland — findet von vornherein eine Umstilisierung nach eigenen Gesetzen statt, an anderen lehnt man sich zuerst ängstlich an das Vorbild an, gewinnt dann aber allmählich den Mut, eigenen Geschmack und anderes Stilwollen sprechen zu lassen. Man beschränkt sich auch nicht immer darauf, eine Vorlage auszuschreiben, sondern kombiniert oft in eklektischer Weise Vorbilder ganz verschiedener Richtung, Zeit und Technik zu einem neuen einheitlichen Ganzen. Daß hierbei die künstlerische Individualität nicht weniger entscheidend ist als in späteren Zeiten, versteht sich von selbst.

Diese Art zu gestalten, gilt nicht nur für die ersten christlichen Siedlungen. Die Neugründungen, die von diesen ausgingen, waren wieder ebenso auf sich gestellt, mußten ebenso an Hand der verfügbaren Vorlagen versuchen, selbständig zu schaffen. Man kann das Bild der mittelalterlichen Stilgeschichte das sich so ergibt, vielleicht am besten einem botanischen Prozeß vergleichen: es ist ähnlich, wie wenn der Same einer Pflanze weithin verstreut und verweht wird und die Pflanzen, die daraus erwachsen, infolge anderer Beschaffenheit des Bodens, anderer klimatischer Verhältnisse und der Befruchtung durch andere in der Nähe befindliche Gewächse neue Gestalt und Farbe annehmen, wie wenn dieser Vorgang sich dann immer wiederholt und zu immer neuen Erscheinungsformen Veranlassung gibt. Diese Art der Fortpflanzung bedingt einmal ein unendliches Weiterleben vieler Formen, die immer wieder etwas anders gewendet, sich oft durch Jahrhunderte hindurch verfolgen lassen und bei denen Anfangs- und Endpunkte oft so verschieden voneinander sind, daß ihre Verwandtschaft ohne die Zwischenglieder unverständlich bliebe. Zum anderen resultiert daraus eine erstaunliche Vielfältigkeit der mittelalterlichen Kunst, da ja immer wieder andere Vorbilder zur Hand gewesen, andere Seiten der gleichen Vorlage benutzt, Kreuzungen mit anderen Vorbildern vorgenommen sein können, da ein Bekanntwerden mit fremden Kunstwerken den Stil innerhalb derselben Schule ganz verändern kann, und da — wie gesagt — auch im Mittelalter die Bedeutung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten für die Stilbildung recht hoch einzuschätzen ist. Man findet oft genug mehrere Stile nebeneinander an einer Stelle.

Der Forschung erwächst hieraus die Verpflichtung, der Feststellung der Vorbilder ganz besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Erst ihre Kenntnis gibt die Möglichkeit, das mittelalterliche Kunstwerk richtig zu werten, festzustellen, was der Künstler ihnen entnimmt, nach welchen Stilprinzipien er die Auswahl trifft, in welcher Weise er umwandelt, kurz, was das eigentlich Neue, entwicklungsgeschichtlich Bedeutungsvolle eines Werkes ist. Ein Tadel über das Suchen nach Vorlagen und Einflüssen ist nur dann berechtigt, wenn man es bei der Aufzeigung derselben bewenden läßt und die Auswertung unterbleibt — und selbst dann behält es noch seine Bedeutung für die Klarlegung der Beziehung zwischen den einzelnen Klöstern, der Beliebtheit und Ausdehnung eines Stils.

Daß in den Anfängen die Kunst der spätantik-altchristlichen Gebiete die Basis war, auf der man aufbaute, ist schon gesagt. In Italien versteht sich das von selbst, nördlich der Alpen ergibt es sich aus der Art der Ausbreitung der Kunst.

Der Missionar ist hier, wie oben angedeutet, zugleich der Träger der Bildung und künstlerischen Kultur, und die neuen Siedlungen beziehen mit den Normen des Kultes auch die Hilfsmittel und Vorbilder zur künstlerischen Verbrämung desselben aus den alten Zentren des kirchlichen Lebens, welche über den Sturz der römischen Weltherrschaft und die Stürme der Völkerwanderung hinaus die Überlieferung der Spätantike bewahrt hatten. Gerade bei der Buchmalerei ist eine ganz enge Verknüpfung von vornherein wahrscheinlich, tritt das Kunstwerk hier doch in engster Zusammengehörigkeit mit Texten auf, die auch ihrerseits antiken Ursprungs waren. Mochte es sich um religiöse Werke handeln, welche die Ereignisse der heiligen Geschichte verzeichneten, um solche theologisch-wissenschaftlichen Inhalts, um astronomische, mediziniche, pharmazeutische Bücher oder auch um Werke der antiken Klassiker, sie alle führten ihre Illustrationsfolgen in heidnisch-antike oder doch altchristliche Zeit zurück, enthielten z. B. auch schon jene Bildgattung, die in der mittelalterlichen Buchkunst einen so breiten Raum einnimmt: das Autorenbild. Die Erhaltung und Verbreitung der bildkünstlerischen Überlieferung wird also getragen und gewährleistet durch die Notwendigkeit der Erhaltung und Verbreitung der Texte.

Überdies gab die Leichtigkeit des Transportes der Bücher die bequeme Möglichkeit, originale Werke spätantiker Kunst an die jungen Stätten geistlicher Bildung mitzunehmen und zu versenden, wo sie einen dauernden Quell der Anregung und Belehrung bilden und durch Verleihung an andere Klöster weitere Befruchtung üben konnten, während die Einwirkung der großen Kunst doch eine mehr indirekte war, da sich ihr Eindruck höchstens in skizzenhafter Form festhalten und als Vorlage in ferne Lande mitnehmen ließ.

Vielfach wird demnach die richtunggebende Kraft dieser in den Büchern vorhandenen Vorlagen über das Gebiet der Buchmalerei hinaus auch auf Wandmalerei und Plastik sich erstreckt haben.

Die Spätantike kennt zwei Formen der Buchillustration, die kontinuierende und die isolierende. Die erstere zeigt eine bandartige Abwicklung der aneinanderschließenden Szenen in fortlaufender Reihe, so daß die Erzählung ohne feste Abtrennung der einzelnen Begebenheiten immer weiterfließt, wobei die Landschafts- und Architekturhintergründe und -Kulissen meist eine gewisse Bindung ergeben. Man läßt die Geschichte ähnlich einem Filmstreifen an sich vorüberziehen. Die zweite ist diejenige des abgeschlossenen, für sich stehenden Bildes. Die erste ist die gegebene Illustrationsform der Buchrolle, es ist z. B. kaum zu bezweifeln, daß die Geschichte der Dacierkriege, die in fortlaufendem Band die Tranjanssäule umzieht, in entsprechender Weise als Buchrollenillustration existierte, und recht wahrscheinlich, daß die Anregung zu dieser unarchtektionischen Dekoration einer Säule durch illustrierte Buchrollen gegeben wurde. Erhalten haben sich in dieser Weise illustrierte spätantike Buchrollen nicht; die Rolle war ja einem Verlust und der Zerstörung viel eher ausgesetzt als der Codex, abgesehen davon, daß sie durch den handlicheren und festeren Codex bäld außer Kurs gesetzt wurde; aber wir beistzen in der Josua-Rolle des Vatikan die byzantinische Kopie (saec. X) eines solchen altchristlichen Bilder-Rotulus, bei dem ein Textauszug unter den Bildern die Erzählung begleitet.

Mit der Umschreibung der Rollen in Bücher, die im 4. Jahrhundert beginnt, mußte diese Art der Illustration naturgemäß durch die Abgeschlossenheit der einzelnen Seite in Fortfall kommen; an ihre Stelle tritt das isolierte Bild, wie man es aus der Wand- und Tafelmalerei ja kannte. Meist ist es gerahmt, jedoch kommen auch lose eingestreute und vielfach ohne Hintergrund bleibende Einzelszenen vor; besonders bei der Illustration von Theaterstücken scheint man diese Form gewählt zu haben, man vergleiche Terenz-Illustrationen karolingischer Hss., die eng antiken Vorlagen folgen. Dabei merkt man an dem gelegentlichen kontinuierlichen Aneinanderreihen der Szenen innerhalb eines Bildes hinter- oder auch übereinander, wie sehr die alte Erzählungsweise den Miniatoren im Blute lag, und kann manchmal erkennen, daß die streifenförmige Illustration einer Rolle als Vorlage benutzt, aber gewaltsam zerteilt und der Form des abgeschlossenen Bildes angepaßt wird (Wiener Genesis). Wie die kontinuierende Darstellung diejenige der Buchrolle ist, so ist also die isolierende die adäquate Erzählungsform des

Codex. Die frühesten erhaltenen Handschriften mit solchen selbständigen Einzelbildern sind italienischen Ursprungs, allen voran die wohl noch ins spätere 4. Jahrhundert gehörigen Fragmente einer Itala aus Quedlinburg, jetzt in Berlin. Sie bringen ausführliche Darstellungen aus dem 1. und 2. Buch Samuelis und dem 1. Buch der Könige, und zwar je vier ungefähr quadratische Bilder in einem vierteiligen Rahmen, einmal zwei durch einen Rahmenstreifen geschiedene Querbilder in einer zusammenfassenden Umrahmung. Ihnen unmittelbar zur Seite treten stilistisch die zahlreichen Illustrationen des Vergil-Codex 3225 der Vaticana, der in einem Fall die gleiche Vereinigung mehrerer rechteckiger Bilder in einem vielteiligen Rahmen zeigt, im übrigen jedoch jeweils nur eine Darstellung auf einer Seite hat. Die Rahmen haben die gleiche glatte Form, die nur durch leicht aufgesetzte goldene Rauten belebt und nach dem Bild zu durch einen dunkleren schmaleren Streifen begrenzt wird.

Taf. 1.

Der Stil ist beidemal der malerisch-illusionistische der spätantiken Wandmalerei, der durch Anwendung ziemlich richtiger perspektivischer Verkürzung, durch Abstufung der Größenverhältnisse mit zunehmender Entfernung und besonders durch die Beobachtung der Veränderung der Farbe im Licht und in der Luft eine einheitliche und täuschende Wiedergabe des Raumes erstrebt. Es wird dabei eine impressionistische Technik verwendet, welche die Form in farbige Flecken zerlegt und so den Betrachter zwingt, in der Vorstellung dieselbe Verarbeitung dieser Flecken zu einem räumlich körperhaften Bilde zu vollziehen, die er beim Sehakt vornimmt. Naturgemäß ist dabei auch die Farbigkeit eine ganz entsprechende, fein-nuancierende und gebundene: die blauen und grauen Töne der Luft, die rötliche Färbung des Himmels am abendlichen Horizont, die farbigen Schatten weißer Gewänder, das farbige Changieren bunter Stoffe werden wiedergegeben, es werden feine Übergänge geschaffen, laute Farben fehlen ebenso wie harte Kontraste. Aber wenn man diese Bilder mit früheren des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts vergleicht, etwa die Szenen mit reicher Landschaft gegen die Odysseelandschaften im Vatikan oder ähnliches in Pompeji hält, so ist doch schon eine entschiedene Lockerung des räumlichen Zusammenhangs zu konstatieren; der Mittelgrund fehlt oft, es tritt eine Isolierung der einzelnen Teile ein, die Größenverhältnisse derselben zueinander sind häufig verschoben, die Bewegung weniger reich und durchdacht, weniger klar im Kontrapost, anatomisch weniger richtig. Man gewinnt den Eindruck, daß die Künstler mit den überkommenen Mitteln einer hochstehenden, auf genauer Naturbeobachtung beruhenden Kunst operieren, ohne selbst mehr auf die Natur zurückzugreifen. Dieser Eindruck wird ganz intensiv gegenüber zwei sicher schon etwa 100 Jahre später liegenden Werken ebenfalls italienischen Ursprungs: der Ilias der Ambrosiana und dem vatikanischen Vergil 3857. Vor allem der letztere läßt das Atmosphärische stellenweise ganz vermissen, seine Hirtenbilder zeigen eine teppichartige Anfüllung mit Gegenständen, die in keinem räumlichen Zusammenhang mehr zu stehen scheinen, die malerisch lockere und fleckenhafte Wiedergabe der Formen weicht einer zeichnerischen Abstraktion auf feste Linien.

In einer im Sinne mittelalterlicher Kunstauffassung noch mehr modifizierten Art und stärker mit fremden Elementen, besonders mit solchen östlichen Charakters durchsetzt als diese italienischen Werke zeigen diejenigen des altchristlichen Orients das Weiterleben der Antike. Wohl auf keinem Gebiet der Kunstgeschichte ist die Erhaltung des Materials so lückenhaft wie hier, die Sichtung, Gruppierung und chronologische Ordnung so schwierig. Oft gehen gerade bei den bedeutendsten Stücken die Ansichten darüber, im Kreis welches der großen Zentren, Byzanz, Unteritalien, Antiochia oder Alexandria, die Entstehung zu suchen sei, auseinander, und die Unsicherheit wird weiter erhöht dadurch, daß z. B. alexandrinische Bildentwürfe und Bilderreihen in Syrien kopiert sein können und ähnliche vielfache Verpflanzungen und Beeinflussungen stattgefunden haben. Wie vieles fehlt, sieht man z. B. daraus, daß von den spätantiken Vorlagen der sogenannten höfischen Psalterillustration in Byzanz (saec. X) nicht ein Fragment erhalten ist, daß in der abendländischen Buchmalerei immer wieder starke Einwirkungen deutlich altchristlich-orientalischer Handschriften begegnen, ohne daß man über diese etwas Genaueres sagen könnte. Die nächste Aufgabe wird hier sein, die erhaltenen Werke sehr genau zu vergleichen und zu versuchen, ob sich dabei nicht doch Unterschiede ergeben, die man als syrisch, byzantinisch usw. bezeichnen kann. Schließlich besitzen wir ja etliche auf Syrien und Byzanz lokalisierte und auch datierte Werke, die geeignete Ausgangspunkte ergeben, und man wird auch rückschließend aus späteren Dokumenten manches folgern können.

# I. Vorkarolingische Buchmalerei.

Man hat sich gewöhnt, die Epoche, welche die ersten, im eigentlichen Sinne mittelalterlichen Werke umfaßt, die »vorkarolingische« zu nennen. Diese aus der Paläographie übernommene Bezeichnung ist zum mindesten ein guter Ersatz für das früher übliche »merowingisch«, das eine falsche Vorstellung von dem Geltungsbereich des Stiles wie von seiner Dauer erweckte. Einwenden kann man gegen den Ausdruck nur, daß die Werke rein zeitlich zum Teil in die karolingische Zeit hinein, die Ausläufer auf insularem Gebiet sogar über diese hinaus reichen, aber entwicklungs- und stilgeschichtlich liegen diese Dinge eben doch vor dem, was wir unter karolingischer Kunst verstehen, und dies Weiterleben ist nur ein Beharren in einer geläufigen Richtung, deren Höhepunkt unzweifelhaft bedeutend früher liegt. Derartige Abgrenzungen haben ja immer das Mißliche, daß sie einen scharfen Schnitt zu bezeichnen scheinen, mit dem das Alte aufhört und abrupt ein Neues einsetzt, während in Wirklichkeit doch eben je nach den lokalen Bedingtheiten an vielen Stellen die alte Art weiterlebt, und dabei oft auch manche Eigenheiten des neuen Stils aufnimmt, ohne ihren Grundcharakter zu verändern. Auch bei der Begrenzung der vorkarolingischen Periode nach oben hin gilt das: auf dem alten Kulturboden der Spätantike bleibt man im Okzident und, was das Figürliche anlangt, augenscheinlich auch im Orient der antiken Tradition treu bis weit hinein in eine Zeit, in der nördlich der Alpen schon die neue »vorkarolingische« Art des Buchschmucks ausgebildet ist, und es scheint, daß die Anregung zu entsprechenden vorkarolingischen Formen in Italien vielfach erst entweder durch die Bekanntschaft mit solchen nordischen Ursprungs oder durch Berührung mit orientalischer Ornamentik gegeben wurde.

Fragt man nach dem wesentlichen Unterschied dieser vorkarolingischen zu der spätantiken Buchkunst, so ist als ihr wichtigstes Verdienst zu nennen, daß sie einen ornamentalen Ausgleich zwischen Schrift und Ausstattung schafft. Der spätantike Codex verwendet als hauptsächlichen Schmuck das Bild, das als etwas Selbständiges und Heterogenes in die Schrift hineingesetzt, meist durch einen Rahmen wie ein Wandbild von ihr abgetrennt wird, und das auch durch den illusionistischen Charakter des Stiles dem graphischen Charakter der Schrift als etwas Wesensfremdes gegenübersteht. Die vorkarolingische Kunst dagegen entwickelt den Schmuck aus der Schrift heraus, knüpft die Verzierung an die Initiale, die den praktischen Zweck hat, die Abschnitte des Textes zu betonen und so die Orientierung zu erleichtern, läßt das Figürliche zugunsten ornamentaler Zierformen zurücktreten, die eine viel stärkere Wesensverwandtschaft mit den abstrakten Formen der Schrift besitzen und oft zu ganzen Zierseiten zusammengestellt werden. Und wenn figürliche Bilder auftreten, wie in Irland und England, sind sie so stark ins Flächenhaft-Ornamentale umstilisiert, daß der genannte Gegensatz völlig fehlt. Nur in einem einzigen Falle (Cod. Amiatinus) können wir in einem nordenglischen Kloster, das mit Rom in ganz besonders enger und dauernder Beziehung steht, das Bestreben einer möglichst genauen Nachahmung eines illusionistischen Vorbildes erkennen. Auch zu diesen Veränderungen freilich zeigt schon die Spätantike Ansätze: sie kennt schon die ornamentale Zierseite (Wien lat. 847 saec. VI), kennt auch schon die Zierinitiale in ihren ersten Anfängen. Das früheste Beispiel dieser spätantiken Initialen ist der Rom-Berliner Vergil (Vat. lat. 3256 und Berlin lat. fol. 416 saec. IV), der jede Seite mit einer solchen einleitet. Es sind nichts anderes als vergrößerte Kapitalen, bei denen die Breite einzelner Balken eine Füllung mit ganz einfachen Ornamenten notwendig macht, und diese zeugen von keiner nennenswerten ornamentalen Phantasie: es sind übereinandergereihte Dreiecke, Zickzacklinien, kleine Ringe. Außer-

dem bilden kleine spiralige Häkchen an den dreieckig verbreiterten Enden der Buchstaben die einzige Verzierung. Als weiteres Beispiel solcher spätantiker Initialen nennt Haseloff das Evangeliar des heiligen Markus in Cividale, Prag und Venedig, auch der Agrimensorien-Codex in Wolfenbüttel wäre anzufügen.

Von diesen spätantiken italienischen Initialen unterscheiden sich die vorkarolingisch-kontinentalen — die insularen stehen durch die Sonderart der unantiken Motive für sich — nicht nur durch eine weiter ausgesponnene reichere und dichtere Ornamentik, sondern vor allem durch den ausgesprochenen Trieb, den Buchstaben zu zoomorphisieren, ihn aus Tieren, besonders Fischen und Vögeln, gelegentlich auch aus Teilen der menschlichen Gestalt, zusammenzusetzen, ganze Zeilen und Seiten mit solchen Tierinitialen zu füllen. Und es erhebt sich die vielerörterte Frage, ob sich diese Dinge aus Anfängen in der Art des Rom-Berliner Vergils entwickelt haben können, also eine abendländische Schöpfung, oder ob sie nicht doch orientalischen Ursprungs sind. Denn östliche Hss. weisen bei abweichender Stilisierung im einzelnen ähnliche zoomorphe Buchstaben und Buchstabenreihen an entsprechender Stelle auf. Aber diese östlichen Denkmäler sind erheblich jünger, es sind byzantinische Hss. seit dem zehnten und armenische des 11. Jahrhunderts — letztere zeigen die Entsprechung besonders stark —, frühere Mittelglieder fehlen.

Für die Ansicht einer rein abendländischen genetischen Entwicklung, die Zimmermann vertritt, ließe sich ins Feld führen, daß die römischen Vergil-Fragmente unter anderen Initialen ein Q enthalten, das in der durch Zirkelschläge konstruierten Rundung durch kleine Doppelbögen Spitzen abtrennt, die als zweifellose Vorstufe der späteren, gerade an dieser Stelle üblichen Fischköpfe erscheinen, und daß in den frühen Initialen vielfach die strenge und oft mit dem Zirkel konstruierte Initialform gewahrt und die Tiere dieser eingeschrieben oder auch die Konturen der Tiere selbst mit dem Zirkel gegeben werden, daß diese Buchstaben selber Tierformen ähneln, die Zoomorphisierung also nahe lag, und daß auch römische Schriftsteller diese Ähnlichkeit vermerken.

Dagegen fällt für die zuletzt durch Haseloff wieder vertretene These der Anregung durch orientalische Vorbilder ins Gewicht, daß beim Figürlichen und den abstrakten oder pflanzlichen Ornamenten dieser vorkarolingischen Hss. die Anlehnung an östliche Vorlagen vielfach ganz außer Zweifel steht, daß die Tiere selbst oft orientalischen Charakter haben und daß diese Initial-Ornamentik gerade da, wo im Figürlichen Orientalisches durchscheint — etwa im Sakramentar von Gellone —, ganz besonders phantastisch und kühn auftritt. Auch kann man innerhalb der vorkarolingischen Initialen eben kein konsequentes Ansteigen von strengeren einfacheren zu freieren und immer zoomorpheren Bildungen konstatieren, wie man das bei einer autochthonen und genetischen Entwicklung erwarten müßte, sondern findet neben den strengen ganz freie und schon früh ganz phantastische Formen. Dazu kommt, daß wir fast nichts an gleichzeitigen illustrierten Hss. des christlichen Orients besitzen, also mit dem Verlust der Erzeugnisse ganzer Richtungen rechnen müssen. Andererseits könnte man bei kontinentaler Entstehung der Tierinitialen ihr Auftreten im 10. und 11. Jahrhundert im Orient nur durch eine Beeinflussung vom Westen her erklären; für eine solche aber gibt es kaum Parallelen, und schließlich entspricht die ganze Idee der Tierinitial-Ornamentik viel eher orientalischem als abendländischem Wesen.

Gegenüber diesen Argumenten verblassen die für den abendländischen Ursprung ins Feld geführten und ich möchte doch mit Haseloff und zahlreichen anderen annehmen, daß es im Osten schon früh Tierinitialen gegeben hat, die wir zwar dort nur noch in späteren Nachläufern belegen können, die aber maßgebend wurden für die vorkarolingischen Bildungen. Auf dem Kontinent waren zwar die Neigung und Anfänge zu dieser Tierinitial-Ornamentik sicher vorhanden, aber sie wurden schon früh durchkreuzt und gefördert durch jene orientalischen Vorlagen, die in freierer und viel weiter entwickelterer Form darboten, was man selber suchte. Dabei handelt es sich augenscheinlich nicht um einen einmaligen Einfluß an einer bestimmten Stelle, von der er sich dann ausbreitet, sondern um eine wiederholte und auch örtlich getrennte Berührung analog derjenigen, die wir bei den anderen Ornamentmotiven vielfach finden. Sie erklärt das Fehlen einer Steigerung oder eines Abflauens und entspricht mit diesen stoßweisen Antrieben viel mehr dem, was wir von mittelalterlicher Kunstentwicklung wissen, als die Vorstellung der kontinuierlichen Entwicklung eines solchen Typus.

## Kontinentale Buchmalerei.

Auf dem Kontinent bilden solche zoomorphen Initialen im Verein mit Zierseiten, vignettenartigen Füllungen und Kanonbögen die hauptsächliche Ausstattung der vorkarolingischen Handschriften. Dabei ist der Formenschatz an sich verhältnismäßig gering, die Ziermotive sind sehr einfach, und man muß sich schon die Mühe machen, sie im einzelnen sehr genau zu betrachten und zu vergleichen, wenn man zu einer Gruppierung und Entwicklung kommen will. Aber es läßt sich aus diesen wenigen Anhaltspunkten doch recht viel ersehen. Die Ausstattung ist zunächst sehr zurückhaltend, aber allmählich erstarkt das Können, und es entstehen reichere und stilsichere Schöpfungen wie etwa das Sakramentarium Gelasianum und der Luxeuiller Gregor in Leningrad.

Die Betrachtung beginnt am besten mit den italienischen Erzeugnissen; denn man kann nirgends das Herauswachsen aus der Spätantike so deutlich verfolgen wie hier. *Italien*

Der Arkadenbogen im Pariser Basilius (lat. 10 593) verwendet ebenso antike Formen wie die Explicit-Streifen der Pariser Hilarius-Hs. (nouv. acq. lat. 1592) oder der Rundbogen des Eucharius ebenda (lat. 2769). Die Motive, die Zimmermann aus Hss. in Verona aufzählt, und die Goldschmidt aus dem Psalter dort abbildet (Rep. f. Kunstwissenschaft XXIII), basieren ganz auf dem Formenschatz spätantiker Kunst, mag er in oströmischer (Psalter in Verona) oder abendländischer Redaktion vorgelegen haben.

Das am reichsten ausgestattete Werk dieser Richtung ist das nach dem Schreiber benannte V a l e r i a n u s - E v a n g e l i a r. Abgesehen von dem, was die Abbildung zeigt, werden die Anfänge und Enden der Evangelien durch die Darstellung des Symbols, durch gegenständige Vögel zu seiten einer Vase oder eines Kreuzes, einzelne Fische und Vögel, Rankenlinien, durch einen Palmettenbaum zwischen zwei Blättern und ähnliche der Spätantike geläufige Motive betont. Die Tiere sind sehr natürlich und ganz unheraldisch, die Art, wie die Motive locker und zwanglos dunkel auf den hellen Grund gesetzt werden, entspricht antiken Gewohnheiten, und die Initialen sind neben denen im Burkard-Evangeliar in Würzburg (Mp. th. f. 68) das beste Beispiel einer systematischen Weiterentwicklung jener ältesten im Rom-Berliner Vergil. Der Fortschritt liegt in einer ornamentalen Bereicherung: die dreieckigen Abschlüsse werden verdoppelt, wie ein Blütenkelch ausgestaltet und als selbständiges Ziermotiv verwendet, die Endspiralen stärker betont, sogar zu einer ganzen Ranke ausgedehnt; man fügt kleine dreieckförmige Liniensysteme hinzu, welche die Form weiterspinnen und ausklingen lassen. Neu sind die Vogelköpfe als Abschluß (vielleicht in Anlehnung an Fibeln?), der Fisch als Schrägbalken eines A. *Taf. 2*

Das Valerianus-Evangeliar gehört nach Nordost-Italien und wird von Zimmermann um 675 angesetzt; die übrigen genannten Denkmäler fallen ebenfalls in das 7. Jahrhundert und sind sicher an verschiedenen Orten entstanden. Das Weiterführen antiker Kunstformen ist also keineswegs eine lokal begrenzte Erscheinung, sondern eine bis zum 7. Jahrhundert, soweit wir sehen, in Italien in den meisten Fällen eingeschlagene Richtung. Eine Gruppierung innerhalb derselben ist bis jetzt nicht möglich. Daß daneben schon Einwirkungen der fränkischen Buchmalerei existiert haben, wird durch manche geschichtliche Tatsache wahrscheinlich, läßt sich aber an den Denkmälern nicht nachweisen. Erst im 8. Jahrhundert können wir solche wahrnehmen, und in dieser Zeit lassen sich auch einige lokal begrenzte Gruppen zusammenstellen. Die wichtigsten sind die von B o b b i o und N o v a r a.

Der Sammelpunkt für die erste Gruppe ist ein G r e g o r der Ambrosiana B. 159 sup., durch einen Eintrag auf Bobbio lokalisiert, durch den Besteller auf rund die Mitte des 8. Jahrhunderts datiert. Er enthält wie fast alle Hss. dieser zwei Gruppen nur Initialen. Das Zoomorphe, von dem sich in den oben genannten Initialen doch nur Ansätze fanden, beherrscht hier den Eindruck. Zwar behalten vielfach einzelne Buchstabenteile die abstrakte Form, aber sie verbinden sich mit ganz frei bewegten tierischen Bildungen, unter denen ein hundeähnlicher breiter, in eine Art Palmette auslaufender Tierkopf charakteristisch-italienisch erscheint. Die graden Stämme füllen teils derbes Flechtwerk, teils zwei aneinandergelehnte entgegengesetzt gerichtete Fische, teils aber auch Ranken mit Trauben von mehr antikem

Charakter. Daneben dann rein Zoomorphes: zwei durch ein Band zusammengehaltene Arme als H, ein Hund mit langheraushängender Zunge als A, der Kopf eines Hornbläsers als Q; hier liegt zweifellos orientalischer Einfluß vor.

Bei den Hss., die Zimmermann nach oben und unten an diesen Gregor anreiht, und von denen etliche aus Bobbio stammen, ist die Schulgemeinschaft nicht immer ohne weiteres deutlich, eine fortschreitende Materialkenntnis wird vielleicht bei einigen andere Lokalisierungen bringen. Die früheste derselben (saec. VIII 1/2) Wien lat. 563 ist trotz der Kleinheit und geringwertigen Ausführung der Initialen wichtig durch die Abhängigkeit der Fisch-Vogeltypen von Corbie, die sich in den späteren Hss. aber nicht mehr verrät.

Entschiedene Verwandtschaft mit den unter der Rubrik »Bobbio« vereinigten Hss. haben die Novareser (vgl. besonders die Hs. 2701 der Biblioteca Vittorio-Emanuele und den Bobbieser Gregor in Mailand). Die Lokalisierung ist durch die paläographische Verwandtschaft mit einer gesicherten Handschrift der Trivulziana in Mailand Ms. 688 und dadurch, daß ein Codex der Gruppe noch jetzt in Novara liegt, recht gut fundiert. Die ganz zoomorphen Initialen sind in Novara noch zahlreicher als in Bobbio, die menschlichen Köpfe anders gestaltet, die Tiere zierlicher und lebendiger bewegt, reicher in der Erfindung; an den Enden der Rundungen bilden elegant bewegte zwei- oder dreiteilige Blätter den Abschluß; das derbe Flechtwerk ist ebenfalls beliebt. Bei den Zierrahmen (Zimmermann, Vorkarol. Min. Taf. 21) sprechen offenbar fränkische Anregungen mit. Den ersten der nur drei Codices umfassenden Gruppe setzt Zimmermann noch in den Anfang des 8. Jahrhunderts.

Wir besitzen weitere italienische Hss., welche, nicht zu diesen beiden Gruppen gehörig, keine geringere Beachtung beanspruchen:

Auf Verona zu lokalisieren sind ein paar unscheinbare, schlecht gezeichnete Initialen, die aber denselben engen Anschluß an Luxeuil dokumentieren, wie ihn das Paläographische für Verona bezeugt und auch das Vorhandensein einer Luxeuil-Hs. in der Veroneser Bibliothek vermuten läßt.

Im östlichen Oberitalien ist ein reich ausgestattetes Evangeliar in Breslau entstanden (Rehd. 169 saec. VIII, Mitte). Die Tiere der Initialen, das breite Flechtwerk stellen ohne weiteres die Verbindung mit anderen italienischen Manuskripten des 8. Jahrhunderts her. Der Codex bewahrt die in früheren italienischen Hss. (Ulfilas in Upsala und Purpur-Codex in Brescia) nachzuweisende Anbringung kleiner Arkaden auf dem unteren Rand als Rahmen der Parallelstellen und belebt sie durch Einfügung mannigfaltiger Ornamentmotive in die Zwischenräume. Neben Kreuzen, Sternrosetten, einzelnen Vögeln, Fischen und Vierfüßlern, segnenden Händen begegnen Pflanzenstauden und Bäume, die in der zarten Lebendigkeit ihrer Zeichnung die zugrunde liegenden Naturformen noch stark empfinden lassen — man denkt an antike Herbarien — und auch um diese Zeit noch einen engen Konnex mit der Spätantike dokumentieren. Versteckter und undeutlicher klingt das Antike auch in der Bewegung der Tiere an — ganz abgesehen von der Wahl der Motive. Immer wieder also setzt sich neben dem Neuen und Fremden das Alt-Eingesessene durch.

Gegenüber dieser vielfach retrospektiven Haltung Italiens zeigen die Klöster des Frankenreichs größere Selbständigkeit. Hier liegen die Zentren vorkarolingischer kontinentaler Buchmalerei. Nicht gehemmt durch den Eindruck der auf Schritt und Tritt begegnenden Zeugen einer älteren überlegenen Kultur, wenn auch, wie gesagt, sicher auf Fremdes zurückgreifend, gelangte man hier schneller zur Ausbildung eines neuen Stiles; hier können wir schon im 7. Jahrhundert lokal-begrenzte größere Gruppen fassen und innerhalb derselben Entwicklungslinien aufzeigen. Und es muß betont werden, daß das phantasievolle Spielen der Ornamentik, das man vielleicht als eine der wesentlichen Eigenschaften vorkarolingischer Buchmalerei bezeichnen darf, im Frankenreich stärker ausgeprägt ist als sonst auf dem Kontinent, und auch die Fisch-Vogel-Ornamentik dort eher voll-ausgebildet entgegen tritt.

Luxeuil.

Unter diesen fränkischen Schulen ist die früheste und wichtigste die von Luxeuil. An künstlerischem Wert den anderen voranstehend und durch besonders zahlreiche Denkmäler vertreten, gibt sie ein besonders klares Bild einer Entwicklung.

Das erste Stadium veranschaulichen — abgesehen von der frühesten, 669 datierten und auf Luxeuil lokalisierten Hs. der Morgan-Library — der Augustin in Paris lat. 11641 (mit den zugehörigen Fragmenten in Genf und Leningrad), sowie der für Bischof Desiderius von Ivrea (beglaubigt 680) geschriebene Codex Ivrea I, 1. Die Initialen sind hier ganz oder teilweise aus Vögeln zusammengesetzt. Ein Verschlingen oder Verbeißen in die abstrakten Teile des Buchstabenkörpers findet dabei nicht statt, beide stoßen ungezwungen und selbstverständlich aneinander; daneben kommen nur einmal, und zwar als Füllung einer Basis, einzelne Fische vor. Die Vögel zeigen einen sehr ausgesprochenen Typ mit kleinem rundem Kopf, spitzem gebogenem kurzem Schnabel, hochgewölbtem, aber ganz spitz zulaufendem Leib, an den der Schwanz wie ein mehrteiliges Blatt ansetzt. Bei den gegenständigen Tieren innerhalb der Rundungen bleibt dieser Schwanz, bei dem man die Entstehung aus zwei sich schneidenden Kreislinien noch spürt, fort. Den Hals dieser Vögel füllen aneinandergereihte 8-förmige Schleifen — das sogen. Kringelmuster —, den Leib kleine unregelmäßig-dicht gedrängte Streifen, Ringe, Bögen und wieder dieses Kringelmuster. Der häufige Wechsel der Farbe unterstreicht noch die kleinteilig-zierliche Unübersichtlichkeit dieser antinaturalistischen Musterung, die sich auch auf die Buchstabenkörper ausdehnt.

Ob schon in diesen frühen Luxeuil-Hss. bei der seltsamen Ornamentierung der Tierkörper eine Berührung mit orientalischen Kunstwerken mitspricht, ob sie als selbständiges Spiel der Feder zu erklären ist, kann man vorläufig kaum entscheiden. Ein Hufeisenbogen in dem Giebelfeld einer Arkadenrahmung des Ivreacodex und auch die Gestalt der gerade ausgestreckten Vögel, wie sie ebenda vorkommen, lassen an ersteres denken.

Eine besondere Eigentümlichkeit dieser Luxeuil-Initialen, die auch weiterhin beibehalten wird, bildet die gradlinige Verlängerung des Stammes eines P in dem Ivrea-Codex bis auf den unteren Rand der Seite, wodurch die etwas nach links geneigte Schrift einen festeren Halt bekommt.

Die Zeichnung selbst ist haarfein und von spielender Leichtigkeit, freut sich ebenso wie die Füllungen am Zierlich-Kleinteiligen, der Farbenauftrag ist sehr dünn und licht, zwischen den einzelnen kleinen Farbflächen bleiben oft feine unregelmäßige Pergament-Linien und -Flecken stehen. Der Gesamteindruck ist zart und flockig.

Die nächste Stufe, repräsentiert durch das Missale Gothicum der Vaticana [1]), wird gekennzeichnet durch eine intensive Aufnahme orientalischer Ornamentmotive (Palmetten, Pflanzenformen, Medaillons mit Stern- oder Fischsternrosetten oder gleicharmige Kreuze mit leichtgeschwungenen dreieckförmigen Balken, ein anderer, den Kopf umwendender Vogel, eine neue Fischform u. a. m.). Zugleich wird durch eine Betonung der Grundform des Buchstabens und der Hauptlinien eine größere Klarheit und Festigkeit der Komposition erstrebt. Neben diesen vorgeschritteneren und reicheren stehen aber, erklärt durch das Zusammenwirken mehrerer Zeichner, noch Initialen alter Art.

Ein Lektionar in Paris (lat. 9427) schaltet, obwohl es wieder einen neuen Vogeltyp mit horizontalem Schwanz, ebenfalls orientalischer Herkunft bringt, schon wieder freier mit diesen fremden Formen, gleicht sie an die älteren an, erfindet Ähnliches dazu. Das Kleinteilig-Fleckige, das man als besonderes Charakteristikum von Luxeuil ansehen kann, und das im Missale — wohl unter dem Eindruck der fremden Vorlage — zurückgetreten war, ist wieder stärker. Die Festigkeit der Komposition bleibt gewahrt, es zeigt sich aber zugleich die Neigung, die Formen in lockerer Dekoration weiter auszuspinnen, besonders in den Abläufen des ð, die früher einfache Dreiecksform hatten und sich nun als Ranken oder Pflanzenbüschel, untermischt mit abstrakten und tierischen Formen, auf den Rand hin ausbreiten. Ein Gregor in Leningrad zeigt dann die völlige Adaptierung der fremden Formen, den Sieg der heimischen Grundtendenzen. Das Unruhig-Kleinteilige, Fleckenhafte und Flockige ist hier noch weit über die ersten Erzeugnisse hinaus gesteigert. Der Trieb zur Ornamentierung hat zugenommen, die Seiten sind durch Arkaden in reichvariierten Formen gerahmt, aber diese haben den architektonischen Charakter, der im Missale Gothicum doch vorhanden, gänzlich eingebüßt, gefallen sich in einer eleganten, graziösen, aber rein graphischen Aneinanderfügung von Basen, Bögen, Giebeln, Schleifen, Blattwerk- oder Flechtstäben, zwischen die Blumen, Tiere, Blattkreuze und Vögel lose eingestreut werden. Man fühlt sich gegenüber diesen luftigen

Taf. 3

[1]) Reg. lat. 317. Nach der Übereinstimmung der Schulformen mit den Luxeuil-Hss. ist es auf jeden Fall hier heranzuziehen, auch wenn man mit Zimmermann Entstehung in einem anderen burgundischen Kloster in Frage zieht.

Gebilden an pompeianische Stuckdekorationen des 4. Stiles erinnert. Dasselbe Schwebende der Dekoration, dieselbe kunstvoll — lose Komposition zeigen die drei Zierseiten. In den Ornamentmotiven selbst begegnen dabei in den Leisten und Bändern vornehmlich die Formen der Frühwerke, auch der Vogeltyp der Arkade in Ivrea, den die vorigen Hss. fallen ließen, ist mit geringen Veränderungen wieder aufgenommen.

Die Leningrad-Hs., die Zimmermann in das zweite Viertel des 8. Jahrhunderts setzt, bezeichnet den Höhepunkt der Malschule von Luxeuil. Eine Handschrift in Wolfenbüttel (Weißenburg 99) läßt ihr gegenüber schon eine starke Verwilderung erkennen. Das Vegetabilische nimmt zu, die Abläufe des ծ bekommen einen ganz naturalistischen Charakter, wuchern als vielfach verästelte Blatt- und Blütenzweige über den Rand, die Formen werden noch aufgelöster, die Konturen der Buchstabenkörper in regelmäßigen Abständen dicht mit kleinen Blättern oder Zacken besetzt, auch die graden Balken eines A entsenden Zweige mit Blättern und Blüten, die Grundform des Buchstabens wird von dem wilden Wachstum der Ornamentik verschleiert und verdeckt.

Noch einen Schritt weiter geht der Ragyntrudis-Codex in Fulda: Die Formen sind flott mit flüssiger Farbe in breiten Streifen hingesetzt, die Ornamentik entsprechend vergröbert — die feinteiligen Muster fehlen fast ganz. Das Fleckenhafte des Farbauftrags, die Auflösung des Zusammenhangs der Teile und des Konturs werden auf das Äußerste getrieben, die den Kontur begleitenden Blätter sind zu großen, wie Pendilien von einem Schmuck herabhängenden Gebilden geworden, die alten Muster in den breiten Farbklecksen kaum zu erkennen. Die Handschrift ist um 750 anzusetzen.

Diese kurze Übersicht der Entwickelung in Luxeuil hält sich an die wichtigsten Handschriften. Es gibt eine ganze Anzahl anderer, die neben oder zwischen sie treten, ebenso wie sich Derivate nachweisen lassen.

Corbie. In Verbindung mit den Erzeugnissen von Luxeuil stehen diejenigen des Klosters Corbie; es läßt sich das durch die Besiedelung mit Mönchen aus Luxeuil erklären. Die oben genannte Luxeuil-Hs. in Leningrad (Q. v. I. Nr. 14) stammt auch aus Corbie. Manche Initialen der ersten Corbie-Werke, die Zimmermann als vorbereitende Arbeiten bezeichnet, verraten in Bau und Ornament Abhängigkeit von Luxeuil, verwenden die Sternrosette, das Zickzackband mit Fischköpfen in den Winkeln, das Kringelmuster, einen ganz verwandten Fischtyp. Die Arkade einer ungefähr gleichzeitigen Basilius-Hs. in Leningrad (F. v. I. Nr. 2) zeigt in den bogenfüllenden Medaillons mit Fischsternrosetten, in dem Fisch am Treffpunkt der beiden Arkaden, auch in den Endblättern der Basen und Kapitäle eine Übernahme aus Luxeuil bekannter Motive; die Arkade und die Initialen der ersten drei Seiten des Pariser Gregor (lat. 17655) sind sogar schlechthin Kopien einer Luxeuil-Vorlage. Dann treten, durch eine erhebliche Zeitspanne von diesen ersten getrennt, im 2./4. saec. VIII nochmals fühlbare Reminiszenzen an Luxeuil auf in Vat. Reg. lat. 257 und Paris nouv. acq. lat. 1740.

Taf. 4.

Aber diese Luxeuil-Formen bilden nicht den eigentlichen Ausgangspunkt für Corbie; neben ihnen stehen andere, fremde, die man als typisches Eigentum von Corbie zu bezeichnen hat, und diese bestimmen das Bild. Da ist zunächst ein anderer Fischtyp. Im Gegensatz zu dem starren, durch Kreuzung zweier Kreislinien entstandenen Fisch von Luxeuil zeigt er eine geschmeidige Biegung und leichten Schwung des Körpers mit kräftiger Ausbuchtung des Unterkiefers und meist offenem Maul sowie eine sparsamere Ornamentierung des durch eine Schuppenkrause vom Kopf getrennten Leibes durch augenartige helle Ringe mit dunklem Mittelpunkt und einseitig gebogte Blätter. Typisch für Corbie sind ferner die 3-teiligen Blätter, welche die Tiere im Maul halten, die Wellenranke mit versetzten kleinen Blättern, welche die Öffnung eines Buchstabens der Länge nach teilt, die an den Enden der Vertikal-Stämme angehängten einseitig gebogten Blätter an dünnem Stiel. In den Zierschriftzeilen werden ähnliche Blattmotive als Worttrennung, Zeilenfüllung oder Kürzungsstriche verwendet. Auch Fische als Kürzungsstriche kommen vor. Wichtig sind ferner die großen Palmetten, welche die Buchstaben-Stämme bekrönen. Die abgebildete Arkade vermehrt diesen Ornamentschatz um pflanzliche und Rosetten-Motive, die ebenso wie das Treppenmuster der Säulen auf Taf. 88 b bei Zimmermann und die genannten Palmetten durch einen starken Zustrom byzantinischer Kunst zu erklären sind.

Die Corbie-Hss. dieser ersten Periode — außer dem Basilius in Leningrad, ein Hieronymus ebenda, ein Gregor in Paris lat. 17655, sämtlich um 700 anzusetzen, und der 2. Teil des von Zimmermann 2./4. s. VIII datierten Codex 684 in Cambrai — enthalten hauptsächlich Initialen, der Leningrader Basilius außerdem die genannte Arkade, der Pariser Codex einen Ornament-Rahmen, der Petersburger Hieronymus den schreibenden Autor; das Bild ist ungeschickt und schematisch, geht aber offenbar auf ein gutes byzantinisches Vorbild zurück.

Die Initialen dieser Werke haben nicht die feine Gliederung wie die gleichzeitigen von Luxeuil, zeigen einen weicheren trägen Fluß der Bewegung, die Auswägung ihres Abstandes und Verhältnisses zur Schrift erfolgt nicht mit der feinen Überlegung wie in Luxeuil, sie erfahren auch selten eine Stützung durch bedeutende große Zierschriften, wie dort, werden belangloser eingestreut.

Dieser Frühstufe stehen, vermittelt durch einige Hss., bei denen in dem Streben nach energischeren Wirkungen und in einigen formalen Zügen das Zukünftige schon anklingt, und die oben teilweise schon als Repräsentanten der 2. späteren Aufnahme von Luxeuil-Formen genannt wurden, die Werke der eigentlichen Blütezeit entgegen. Sie setzen etwa um die Mitte des 8. Jahrhunderts ein und füllen, an Zahl der 1. Gruppe weit überlegen, die 2. Hälfte desselben bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts hinein.

Die stilistische Umbildung, die diese Werke zeigen, ist schwerlich das Resultat einer Berührung mit fremden Kunstwerken — eine Möglichkeit, die Haseloff mit Rücksicht auf Stilbeziehungen von Ausstattung und Schrift zur nordostfränkischen Gruppe (s. unten) allerdings neben der einer Parallelentwicklung ins Auge faßt. In diesem Fall müßte man doch auch eine Übernahme fremder Formen erwarten. Das erste Werk der neuen Richtung aber, der Codex B 62 der Vallicellana (gegen 750) verwendet außer einem weitverbreiteten zweisträhnigen Flechtband ausschließlich die alten Corbie-Ornamente, und Zimmermann hat die Übereinstimmung der Initialen-Typen mit denen der ersten Corbie-Gruppe einwandfrei dargelegt. Die Veränderung besteht lediglich in dem Hinarbeiten auf stärkere Kontraste durch klare Zeichnung und farbige Unterscheidung der Ornamentmotive, mehrfach auch durch eine schematisierende Vereinfachung und Vergrößerung derselben; so werden z. B. die kleinen gebogten Blätter oft zu glatten Bändern (Zimmermann l. c. Taf. 96 b) und ähnliche, starke Akzente ergebende Quer- und Schräg-Streifen, für die der Codex Cambrai 684 schon die Vorstufe enthält, auch sonst angewendet (Zimmermann l. c. Taf. 96 d). Das Kompositionelle wird jetzt mit mehr Aufmerksamkeit behandelt, die Iinitiale mit ganz anderem Nachdruck gesetzt.

Einen Schritt weiter auf diesem Wege führen die Hss. Cambridge Corp. Chri. Coll. 193 und Paris lat. 3836. Man beachte den breiteren Farbstreif, der die Initialen oft umsäumt, die großen weißen, den Initialenkörper füllenden Punkte, die Musterung der Tierleiber durch große farbige Motive in regelmäßigen weiten Abständen, das schwerfällig breite Blattwerk und vor allem die Ausgestaltung der Zierschriften. Ihre plumpen Buchstaben zeigen große Flächen und geben durch den ständigen farbigen Wechsel der Balken eine vollkommene stilistische Parallele zu den breiten Farbstreifen und -Flächen der großen Initialen.

Die nächsten und letzten Werke (etwa Paris lat. 12135) bringen eine verstärkte Vergröberung, einen völligen Verzicht auf die kleineren und reicher gegliederten Formen. Das Vegetabilische der Ornanentik tritt fast ganz zurück; einfache, mehr geometrische Motive geben den Ausschlag: breite Bänder, Dreiecksformen, große Punkte; dazu kommt Flechtwerk, das ebenso wie paläographische Eigentümlichkeiten offenbar aus insularen Vorbildern genommen ist. Die Tendenz geht auf das Groß-Dekorative, die Initialen und Zeilen mit Zierschrift rufen durch die flächenhafte Zerlegung einen Intarsia-ähnlichen Eindruck hervor. Dieser Stil, der zweifellos die letzte Möglichkeit auf dem einmal eingeschlagenen Wege vorstellt, fällt, wie gesagt, auch schon in die Blütezeit der karolingischen Kunst. Die Hss., denen man den von Zimmermann nicht genannten Brüsseler Codex II 4856 mit einer figürlich ausgestatteten Konsanguinitätstafel und einer Arkade mit Hufeisenbogen anfügen kann und deren eine 790—814 datiert ist, nehmen entsprechend der späteren Entstehung in Komposition und Einzelformen auch schon manches Karolingische auf.

Nordostfränkische Gruppe und Hss. des a-Typ

Weniger leicht verständlich als in Corbie ist der Frühstil in der sogenannten »nordostfränkischen« Gruppe. Die erste, von Zimmermann noch um 700 angesetzte Hs. enthält nur Initialen bescheidenen Umfangs mit Fisch-Vogel-Ornamentik. Zimmermann glaubt hier einen Zusammenhang mit Luxeuil zu erkennen. Zu Unrecht. Die Vögel mit höckerartig ansetzendem Flügel, die Innenzeichnung der Fische und Vögel in scharf gegeneinander abgesetzten Streifen und Dreiecken oder die Gesamtform der Fische, die Musterung der Buchstabenbalken durch einfache klare Motive, unter denen Zickzack- und Flechtband besonders hervortreten, lassen sich nicht mit Luxeuil zusammenbringen.

Eine andere Pariser Hs. (lat. 2706) und ein Codex in Gotha (I. 75), beide nach Zimmermann um 725, führen den Stil mit kaum merklichen Veränderungen weiter.

Dagegen bringt der nach dem Stilabstand wohl im 2./4. saec. VIII entstandene Pariser Eugipp (lat. 2110) bei dem gleichen, auf saubere Übersichtlichkeit der Motive abzielenden Gesamtcharakter der kleinen Initialen eine reichere Auswahl an Ziermotiven, einen neuen bewegteren Vogeltyp mit abstehenden Flügelspitzen, meist mit eingerolltem oder abgebogenem Schwanz und oft mit schuppenartiger Angabe des Gefieders, vor allem aber eine sehr reiche Verzierung der freien Räume an den Textenden. Einmal ist es ein streng-symmetrischer, stark stilisierter Rankenbaum mit großer Palmettenblüte als oberem Abschluß und 2 gegenständigen Vögeln auf den Zweigen, einmal eine große Rosette mit Kreuz, Zwickelpalmetten, Perl- und Blattrahmen, von 2 Palmettenstauden flankiert, durch ein quadratisches Feld mit Schachbrettmuster nach unten abgeschlossen. Auch eine breite Zierleiste mit Blattfüllung und kleinen Palmetten an den Enden tritt in Verbindung mit einigen der genannten Motive auf.

Diese und die neu in den Initialen zur Anwendung gelangenden Motive (Palmetten, Treppenmuster), sowie der neue Vogeltyp lassen an der Abkunft aus dem christlichen Orient keinerlei Zweifel, und zwar betont Haseloff mit Recht, daß Byzanz nicht als Lieferant der Vorlage in Frage kommen kann, sondern sie auf koptischem, syrischem oder armenischem Gebiet zu suchen sein wird.

Dabei handelt es sich nicht nur um ein episodenhaftes Auftreten solcher Formen. Wie intensiv die Einwirkung war, läßt das Hauptwerk der Gruppe, das Sacramentarium Gelasianum in Rom erkennen — durch den Reichtum seiner Ausstattung von jeher eine der meist beachteten vorkarolingischen Handschriften. Es bietet in seinen Zierseiten und Initialen eine noch viel reichere Auslese aus dem Orient stammender Formen: gegenständige, den Kopf zurückwendende Vierfüßler, Greifen, drachenartige Tiere zuseiten einer Büste, stilisierte Blütenstauden, große Ornament-Kreuze mit Rosetten auf Enden und Mitte, Palmettenreihen, gleichmäßige Füllungen aus Rosetten, Kreuzen, Tieren, Blumen und Blattzwickeln oder gegenständigen Halbrosetten. Diese Füllungen, die auch in dem Arkadenbogen fol. 131 begegnen, entsprechen rein-motivlich ganz denen der abgebildeten bedeutend früheren Arkade aus Corbie, bei der ja ebenfalls ein starker Einfluß östlicher Kunst zu konstatieren war.

Taf. 5

Die Möglichkeit einer Übernahme aus Corbie ist hier durchaus vorhanden, denn die Initialen lassen ein lebhaftes Aufgreifen von Corbie-Formen erkennen (vgl. z. B. die Fischformen, die Zusammenstellung dreier Fische zu einer Initiale, die bekrönende Palmette, den unteren Abschluß des I fol. 4 und vieles andere mehr), und eine Umstellung des Abhängigkeits-Verhältnisses ist wegen der zeitlichen Priorität der übereinstimmenden Formen in Corbie nicht zulässig. Indessen ist der Vorrat an östlichen Ornament-Motiven in der nordostfränkischen Gruppe doch so viel größer als in Corbie, daß wenigstens außerdem die direkte Benutzung einer orientalischen Vorlage — offenbar derselben Art wie seinerzeit in Corbie — anzunehmen ist. Die Entschiedenheit der Formgebung und Festigkeit der Komposition erinnert ebenfalls an entwickelte Corbie-Werke, ist aber doch wohl aus der Entstehung schon zu Anfang der 2/2 s. VIII zu erklären.

Das Ineinanderarbeiten der fremden und einheimischen Formen im Gelasianum geschieht mit großer Stilsicherheit, führt gegenüber dem Pariser Eugipp (lat. 2110) einen Schritt weiter.

In den anschließenden, sicher nicht viel späteren Handschriften, unter denen die Oxford Laud. Misc. 126 mit Reihen von größeren und kleineren Tier-Initialen die bedeutendste ist, spricht das Orientalische noch sehr stark, auch die Corbie-Formen sind noch sehr deutlich. Neu ist nur die teppichartige Musterung der Tiere durch Punkte, Blüten und Flechtknoten, die Füllung der abstrakten Buchstaben-

körper mit Reihen ähnlicher Einzelmotive, etwa der aus dem Gelasianum bekannten Palmette, der Reichtum an Flechtbandmustern in den Buchstabenkörpern.

Demgegenüber lassen die späten aus dem Ende des 8. Jahrhunderts stammenden Werke ein Abflauen des orientalischen Elements in Gesamteindruck und Einzelform erkennen, und der Zusammenhang mit Corbie ist viel loser. Die Ausstattung besteht ebenfalls in großen Initialen, die, zu Reihen zusammengestellt, die Titel bilden, einmal auch fast eine Seite füllen, und legt einen Vergleich mit Oxford Laud. Misc. 126 und Genossen nahe. Die Formen sind dieselben (nur die vielfach als Buchstabenteil verwendeten meist hundeähnlichen Vierfüßler kennt man noch nicht), aber vergröbert, aufgelöster und schlaff in Umriß und Komposition. Die Tiere, die sich stärker bewegen, passen sich der Grundform des Buchstabens nicht mehr so gut an wie vorher, so daß diese Tierinitialen gegen die früheren wild und disziplinlos wirken. Im ganzen bezeugen diese Werke ein starkes Zurückgehen der künstlerischen Gestaltungskraft der Schule.

Eine Lokalisierung der Gruppe auf ein engeres Gebiet ist nicht möglich; die Bezeichnung »nordostfränkisch« wählt Zimmermann wegen der Provenienzen, aus paläographischen Gründen und wegen der Anfertigung einer der letzten Hss. für Köln. Sie trifft offenbar das Richtige und wird dadurch erhärtet, daß eine aller Wahrscheinlichkeit nach in Laon beheimatete Gruppe, die Zimmermann unter dem Titel Hss. des a-Typus zusammenstellt, in außerordentlich enger Stilbeziehung zu den nordostfränkischen Werken, besonders zum Sacramentarium Gelasianum steht. Am auffälligsten ist das bei der Zierseite mit Lamm Gottes und Evangelistensymbolen eines Orosius in Laon Cod. 137, bei der das Orientalische ebenfalls sehr stark den Eindruck bestimmt. Auch in dem etwas späteren zweiten Hauptstück (Paris lat. 12168) bleibt diese Beziehung zum Gelasianum offensichtlich (Arkade fol. $C^b$). Doch findet hier gleichzeitig eine sehr beträchtliche Einmischung insularer Formen statt. Mit Zimmermann hier lediglich eine rein zeitliche Entwickelung ohne Einwirkung insularer Kunst anzunehmen, ist undenkbar; man vergleiche etwa die Löwen und den Adler (Zimmermann l. c. Taf. 148) mit entsprechenden Tieren in insularen Hss., ganz abgesehen von den bandartigen Verflechtungen der Tiere und anderen Flechtmotiven. Auch die eigenartigen gerahmten Zierschrift-Zeilen mit dem ausgesparten Begleitkontur der einzelnen Buchstaben (Zimmermann l. c Taf. 149) lassen sich am ehesten von den Inseln her verstehen (Ebda. Taf. 193—218).

Erst in dieser späteren Hs. bekommt auch die Initial-Ornamentik, die in den früheren a-Typ-Hss. sich wenig einprägt, durch den insularen Einschlag ein eigenartiges phantastisches Gesicht. Die Flechtwerkmuster sind viel häufiger und abwechslungsreicher (z. B. kommen auch Fadenknoten zur Verwendung), Tierkopfenden werden beliebt, auf die gerahmten Zierschrift-Zeilen wurde schon hingewiesen.

Die Glieder dieser kleinen Gruppe von Laon gehören einem sehr beschränktem Zeitraum an: ca. 760—75.

Noch weniger umfangreich und wenig früher als diese Gruppe der Hss. des a-Typ ist die von Fleury. Die Lokalisierung der Gruppe von Fleury fußt darauf, daß karolingische, dort hergestellte Handschriften ihren Stil weiterführen. Der Zusammenhang der drei Hss., die sie ausmachen (Bern 219, Paris, nouv. acq 1598/99, Autun 3), ist nicht so eng, daß die Gruppe als solche augenfällig sich zusammenschließt. Aber doch ist sie auch in diesem engen Rahmen zu erwähnen, teils weil die Initialen der frühesten Hs. (Bern 219) einige Beziehungen zu Italien haben, noch mehr weil Zimmermann das Mitte saec. VIII entstandene Gundohinus-Evangeliar in Autun, das scheinbar auch für Autun geschrieben ist, ihr zurechnet. Denn dieses ist durch die reich-ornamentierten Kanonbögen und die ganzseitigen Evangelistenbilder interessant, die einzigen, welche die kontinentale vorkarolingische Buchmalerei aufzuweisen hat. Beide schreiben spätantike östliche Vorbilder aus: die Evangelisten stehen unter einer Arkade, in deren Bogenfeld sich das Symbol befindet, ähnlich der nachher in der Adagruppe beliebten Anordnung. Die Anlehnung an die Vorlage ist ängstlich eng, das darstellerische Vermögen absolut unzureichend, das Resultat barbarisch und roh.

Fleury

Taf. 6

Auch die Ornamentik stammt aus der Antike: Mäander, Schuppenmuster, Rautenband, Wellenranke, gesprengte Palmette u. a.

Sakramentar von Gellone.

Man kann eine Übersicht vorkarolingischer kontinentaler Buchmalerei nicht beenden, ohne das Sakramentar von Gellone zu nennen (Paris lat. 12 048). Mehr als alle anderen Handschriften ist es ein Repräsentant zoomorpher Initial-Ornamentik. Während die anderen Schulen sich im wesentlichen auf Fische und Vögel beschränken und schon Vierfüßler selten hinzunehmen, verwendet es daneben eine Menge ohne Mühe zu identifizierender Tiere (Hase, Pfau, Pferd, Steinbock, Ente u. a. m.) und zieht in ausgiebigem Maße die menschliche Gestalt heran, die sich ebenso wie jene die gewagtesten Verrenkungen und Zusammenstellungen mit anderen Wesen und Formen gefallen lassen muß, um sich der Buchstabenform anzupassen. Stehende Figuren bilden die Längsstämme, etwa Maria mit Weihrauchfaß und Kreuz ein I, ein sitzender Mensch mit horizontal vorgestreckten Beinen und Armen, den ein anderer sich über ihn beugender und den Oberkörper horizontal vorstreckender Mann hält, ein E und vieles ähnliche mehr. Diese Initialen sind von einer bizarren Seltsamkeit und kühnen Phantastik, nicht nur durch die Häufung des Zoomorphen, sondern noch mehr durch eine unvermutete Zusammenstellung mit abstrakt ornamentierten Flächen, durch das seltsame Aneinanderreihen und Ineinanderwachsen ganz heterogener Formen (vgl. die Tafeln bei Zimmermann l. c. und Bastard). Der Reichtum an Zierformen ist groß: neben Flechtwerk begegnen Mäander, geometrische Motive, Blattfüllungen, sehr flächenhafte verschiedenartige Ranken, Herzformen, Schuppenmuster und vieles andere mehr. Sehr auffällig die Ornamentscheiben und Rechtecke.

Das Orientalische ist hier ganz besonders stark ausgeprägt (man vergleiche als Einzelheit nur die Kapuze der Maria oder die Gesichter) und noch intensiver als im Sacramentarium Gelasianum; aber auch hier läßt sich wieder nichts Bestimmtes über die Art des Vorbildes sagen.

Die Frage nach der Lokalisierung ist schwierig, denn es besteht eine Stilbeziehung zu der späteren spanischen Buchmalerei und die Annahme einer Vermittelung des Orientalischen durch Spanien wäre naheliegend. Aber einmal sind verwandte spanische Werke dieser Zeit nicht erhalten und zum anderen ist das Sakramentar sicher nicht in dem erst später gegründeten in Südfrankreich gelegenen Gellone geschrieben, wo Beziehungen zu Spanien ja sehr verständlich wären. Vielmehr weist der Text nach Rebais in der Diözese Meaux, und auch paläographisch rückt Traube die Hs. mehr nach Frankreich hinein. Eine Erklärung der genannten Beziehung zu Spanien durch Benutzung einer ähnlichen, das Orientalische vielleicht schon in bestimmter Umstilisierung enthaltenden Vorlage scheint also bisher immer noch die beste.

Das Sacramentarium von Gellone, das Quentin und Traube um 750, Zimmermann um 780 ansetzen, steht ganz für sich; die einzige Handschrift, die man stilistisch damit in Zusammenhang bringen kann, sind die 793 geschriebenen leges barbarorum in St. Gallen (Stiftsbibl. 731). Sie enthalten einige ähnliche Initial-Kompositionen mit menschlichen und tierischen Gestalten, doch sind diese in ihrer konventionelleren und gemäßigteren Art nur ein matter Nachklang des Sakramentars. Der Ornamentschatz ist geringer, die Kolorierung sehr bescheiden, im ganzen eine größere Angleichung an die sonstige vorkarolingische Art eingetreten.

Die vorkarolingischen Werke des Festlandes lassen also — um kurz zu resümieren — in Italien einen besonders deutlichen Zusammenhang mit der abendländischen Antike erkennen, neben dem im 8. Jahrhundert dann aber Einwirkungen orientalischer und fränkischer Vorlagen zu verzeichnen sind. Bei den fränkischen Werken, deren früheste aus der Mitte des 8. Jhs. stammen, ist einerseits immer wieder zu beobachten, wie ein lebhafter Antrieb durch die Berührung mit verschiedenartigen orientalischen Kunstwerken gegeben wird, deren reiche Ornamentik wir eifrig übernommen, aber bald verarbeitet und mit den heimischen Formen verschmolzen sehen. Andrerseits sind Beziehungen der einzelnen fränkischen Schulen untereinander deutlich faßbar, etwa zwischen Luxeuil und Corbie oder nordostfränkischer Gruppe und Corbie, ganz abgesehen von der besonders engen Verwandtschaft zwischen nordostfränkischer Gruppe und Hss. des a-Typ. Einwirkungen der insularen Buchkunst finden sich seltener: Spätwerke von Corbie und Gruppe des a-Typ (Paris, lat. 12 168), und liegen erst im späteren 8. Jahrhundert. Einige Beziehungen zu Italien in der Gruppe von Fleury fallen für das Gesamtbild kaum ins Gewicht.

## Insulare Buchmalerei.

Der vorkarolingischen Buchmalerei des Kontinents steht diejenige der Britischen Inseln weit überlegen durch künstlerischen Wert, schöpferische Kraft und Umfang der Ausstattung, entgegen. Während die kontinentalen Klöster der vorkarolingischen Periode eine gewisse Zaghaftigkeit in den Anfängen, eine allmähliche Bereicherung ihres Motivenschatzes durch begierige Aufnahme fremder Elemente deutlich erkennen lassen, tritt die insulare Buchmalerei von vornherein mit Werken auf den Plan, die von erstaunlichem Können, von völliger Selbständigkeit und Sicherheit der Stilisierung zeugen und über einen reichen Schatz an Formen verfügen. Während die Miniaturen des Kontinents sich in der Regel mit Initialen oder Zierseiten begnügen, enthalten die insularen Hss. eine Fülle figürlicher und großenteils bildmäßig gerahmter Darstellungen und lassen auch in dem Reichtum der ornamentalen Ausstattung die kontinentalen weit hinter sich. Während auf dem Kontinent die Ausstattung in enger Verbindung mit der Schrift und ihr gegenüber meist sekundär bleibt, zeigen viele der insularen Hss. in der reichen Abfolge von Bild und Zierseiten Gleichberechtigung und sogar Überordnung über den Text. Während die vorkarolingischen Hss. des Kontinents vorzugsweise Bibliothekshandschriften patristischen und ähnlichen Inhalts sind, handelt es sich bei den insularen um ausgesprochene Schatz- und Prunk-Hss., wie sie im Gottesdienst Verwendung fanden.

Bei der Betrachtung dieser insularen Kunst ist zu trennen zwischen irischen und im heutigen England entstandenen »sächsischen« Werken und auszugehen von den ersteren.

Irische Handschriften.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen da die beiden Evangeliare von Durrow und Kells, beide im Trinity-College in Dublin. Beide leiten ihre Benennung von ihren in Irland gelegenen Herkunftsorten ab. Durrow ist eine Gründung Columbas, Kells eine solche Columbans. Die Entstehung in diesen Klöstern ist nicht bezeugt, für das Book of Kells ist die Insel Jona an der schottischen Küste als Heimat in Frage gezogen worden, eine ganz ansprechende, aber nicht bewiesene Vermutung.

Taf. 7 u. 8.

Das Book of Durrow enthält vier Einzeldarstellungen der Evangelistensymbole, ein Kreuz mit den Halbfiguren derselben, wie jene eine ganze Seite füllend und in breitem Flechtwerkrahmen, eine Zierseite mit doppelarmigem Kreuz und eine Anzahl anderer rein ornamentaler Seiten. Sie variieren alle das Thema des von schmaleren oder breiteren manchmal verdoppelten Rahmenstreifen umgebenen Mittelfeldes, die Komposition basiert durchaus auf den ruhigen Linien verschieden breiter und langer Rechtecke. Die Ornamentierung deckt große Flächen mit demselben fortlaufenden Muster, erstrebt und erreicht eine starke Einheitlichkeit, indem sie sich bei den verschiedenen Seiten im wesentlichen auf eine bestimmte Ornamentart beschränkt. So werden einerseits eine besondere Eindringlichkeit der ornamentalen Wirkung der einzelnen Seite, andererseits energische Kontraste zwischen den einzelnen Seiten und ein lebendiger Wechsel in ihrer Folge erzielt und bei allem Reichtum und aller Dichtigkeit der einzelnen Ornamente ein ruhiger und monumentaler Eindruck erzeugt.

Eine ähnliche Einfachheit in den Hauptlinien zeigt das Figürliche. Es stellt die denkbar extremste Umsetzung eines körperhaften Gegenstandes ins Kalligraphisch-Flächenhafte dar. Der Körper des Matthäus-Symbols wird auf eine fast geometrische Form gebracht und wie ein Paviment mit Ornament bedeckt, unten im Profil die Füße angehängt, die Arme unterdrückt, das Haar in die Fläche gelegt. Die Konturen werden zu Bändern, die gern schnörkelhaft auslaufen, die Tiere ganz heraldisch. Dabei handelt es sich zweifellos nicht um primitiv-unzulängliche Erfindung, sondern um eine bewußte Umsetzung eines körperhafteren Vorbildes. Ebensowenig wie wir Genaueres über dieses Vorbild sagen können, besitzen wir Vorstufen in Hss. Immerhin bieten für die Ornamentik kunstgewerbliche Erzeugnisse Analoga, die ihr Auftreten hier verstehen lassen. Das auffälligste Motiv, die sog. Scrolls, stammt, ebenso wie das aus der antiken Palmette entwickelte Trompetenmuster, das gewöhnlich in Verbindung mit ihnen auftritt, aus der La-Tène-Kultur (in England Late Celtic genannt), die in Irland verhältnismäßig stark vertreten ist, und wird eine speziell keltische Zierform (vgl. Zimmermann l. c. Fig. 18). Die verflochtenen bandartigen Vierfüßler bieten die Charakteristika, die man auf zahlreichen altgermanischen Metallfibeln, am verwandtesten auf englischen findet (vgl. einen Schwertknauf aus Kent, Zimmermann l. c. Fig. 16).

Für die feinlinigen, hell auf dunklem Grund stehenden geometrischen Ornamente ist auf tauschierte Gegenstände und Metallarbeiten mit eingelegten Granaten zu verweisen. Augenscheinlich sind derartige Muster, die nach Salin vom Festland herübergekommen, nach Zimmermann eher aus Byzanz abzuleiten sind, schon vor den Hss. in Irland zu Hause. Dagegen läßt sich bei den besonders beliebten Flechtbandmustern nichts Bestimmtes über die Herkunft sagen. Sie treten in breiten Friesen oder als Felderfüllung in ungewöhnlich reichen, farbig gegliederten Konfigurationen auf, neben denen alles, was die festländische vorkarolingische Miniaturmalerei ähnliches bringt, bescheiden in den Hintergrund tritt.

Taf. 9 u. 10 Das Book of Kells ist größer und verschwenderischer ausgestattet als das von Durrow. Die Kanontafeln erfahren eine reiche Ausgestaltung zu dicht ornamentierten vielteiligen Arkaden mit den Evangelistensymbolen in der Lünette oder den Bogenzwickeln; weiterhin enthält das Buch ganzseitige Bilder der Madonna mit 4 Engeln, der Gefangennahme und Versuchung Christi, 3 Evangelisten, 3 Zierseiten, jeweils mit den 4 Evangelistensymbolen. Auch in den Initialen, die im Gegensatz zum Book of Durrow zu Zierseiten ausgestaltet werden, findet Figürliches Aufnahme. Der Trieb zur Umsetzung der menschlichen Gestalt ins Ornament ist ebenso stark wie dort, sucht aber bewegtere Linien. Die Säume legen sich in regelmäßige Schnörkel, beschreiben symmetrische, herzförmige, spiralige und ähnliche Figuren die Innenzeichnung fügt die Linien zu einfachen Mustern, auch Haar und Gesicht gehorchen diesen Gesetzen. Dabei wird gern eine strenge Symmetrie beobachtet. Die Anlehnung an gute Vorbilder ist viel intensiver als im Book of Durrow, die Bewegung reicher und besser, die körperhafte Rundung stärker empfunden. Darüber, daß diese Vorlage — offenbar Buchmalerei — orientalisch war, kann ein Zweifel nicht bestehen; vgl. die Gesichtstypen der Evangelisten Taf. 9 und Zimmermann Taf. 172, die gegenständigen Vögel bei dem ersten derselben, die Tracht der Madonna, den Stern auf ihrer Schulter und vieles andere mehr.

Betrachten wir die einzelne Seite, so fehlt die ruhige Einfachheit der Disposition wie im Book of Durrow; man gibt kompliziertere Rahmen und Arkaden, Unterbrechung des glatten Rahmenbandes durch abgeschlossene Zierstücke oder eine Zerlegung desselben in für sich gerahmte verschieden geformte und verschieden gemusterte Ornamentfelder. Die Ornamentierung verfolgt denen des Book of Durrow strikt entgegengesetzte Prinzipien, sucht ständigen Wechsel der Motive, häuft eine möglichste Fülle von Mustern auf einer Seite an. An Stelle der klaren und großen Formen des Evangeliars von Durrow Kleinteiligkeit und äußerste Zierlichkeit. Das Ganze von einer flimmernden Unruhe, im Eindruck etwa an eine gute Spitze erinnernd, aber zusammengehalten und gegliedert durch die breiten ungemusterten Bänder, welche in streng-geometrischer Führung die Rahmen, Arkaden, Ornamentfelder, Nimben und ähnliche einfache Formen, auch die Initialenkörper begrenzen und ein festes Gerüst für diese überreiche Ornamentik abgeben. Ein Vergleich der Zierseiten mit doppelarmigem Kreuz illustriert die Unterschiede zum Book of Durrow sehr anschaulich (Zimmermann Taf. 165 a u. 177).

Im einzelnen freilich werden die aus dem Book of Durrow bekannten Ornamentarten verwendet, aber in zahlreichen Spielarten, und es kommen neue Motive dazu: Vögel und menschliche Gestalten, in derselben Weise wie die Vierfüßler bandartig ausgestaltet, in schmaleres oder breiteres Bandwerk übergehend und verstrickt, u. etl. a. m.

Anderes entstammt der orientalischen Vorlage und ist oben teilweise schon genannt. Hinzuzufügen wären besonders noch die Blüten- und Sternrosetten, die vegetabilen Motive.

Man hat diese stilistischen Unterschiede der beiden Hauptwerke irischer Buchmalerei historisch zu deuten. Einige erklären das Book of Kells im Hinblick auf die Bereicherung von Formenschatz und Gesamtbild als spätere Stufe. Andere sehen in ihm lediglich den Vertreter einer anderen Richtung, die über reichere orientalische Vorbilder verfügt, zeitlich vom Book of Durrow nicht wesentlich abliegt, und fassen den Unterschied lokal. Die Entscheidung hierüber hat mit Rücksicht auf das übrige irische oder unter irischem Einfluß stehende Material zu erfolgen.

In Irland selbst stehen alle bedeutenderen Bild-Handschriften bis ins 9. Jahrhundert hinein in engem Zusammenhang mit der Richtung des Book of Kells. Datiert sind davon nur zwei spätere: das Book of Armagh (Dublin, Prof. Gwynn) und ein von MacRegol, der jedenfalls mit dem gleichnamigen 820 gestorbenen Bischof von Birr identisch ist, ausgemaltes Evangeliar der Bodleiana (Auct. D. 2. 19).

Dieses MacRegol-Evangeliar trägt in seinen Evangelistenbildern, Zierseiten und Initialen gegenüber dem Book of Kells den absoluten Stempel des Verfalls. Die Formen sind vergröbert, summarisch, abgeschliffen und kraftlos, das Körperhafte der Figuren ganz verloren, das Charakteristische der Gesichter verwässert, die Gewandung besteht aus parallel oder konzentrisch verlaufenden gleichbreiten bunten Streifen, der Zusammenhang der Teile ist gelockert. Die Ableitung aus der Richtung des Book of Kells ist offensichtlich, eine andersartige Einwirkung nicht zu spüren.

Dasselbe läßt sich in etwas weniger krasser Form beim Book of Armagh feststellen, dessen Seite mit den 4 Evangelistensymbolen eine bequeme Vergleichsmöglichkeit mit dem Book of Kells bietet (Zimmermann l. c. Taf. 206 a u. 174) [1]). Spätere Hss. — die Produktion bleibt bis ins 12. Jahrhundert hinein, unberührt von der karolingischen und ottonischen Renaissance, den alten Formen treu — zeigen diesen Auflösungs- und Verflachungsprozeß noch weiter vorgeschritten.

Aber auch die besseren früheren irischen Hss. enthalten nichts, worin man eine Vorstufe des Book of Kells erblicken könnte, aus der sich dieses etwa unter Einwirkung einer orientalischen Vorlage entwickelt haben könnte. Vielmehr zeigt das beste und dem Book of Kells auch stilistisch nächstverwandte Stück, das Evangeliar St. Gallen 51, das außer den Evangelistenbildern auch ein Jüngstes Gericht und eine Kreuzigung enthält, deutlich schon die ersten Ansätze zu der genannten Veränderung in einem geringeren Reichtum des Gesamtbildes, in einem Saftloser- und Flauer-Werden der Einzelform und einer leisen Abnahme des Körperhaften. Und die Formen, die man im Book of Kells als besonders offensichtliche Entlehnung aus dem östlichen Vorbild bezeichnen muß, sind neben neuen wie dem »syrischen« Kolobium des Crucifixus auch in dem St. Galler Evangeliar vorhanden — man vergleiche vor allem Gesichtstypen und Haarbehandlung —, und auch in den übrigen Werken der Gruppe tauchen — immer matter und verblichener — orientalische Züge auf. Wir haben das offenbare Bild des allmählichen Versandens eines ersten starken Impulses, nicht das einer Schule, die durch eine fremde Einwirkung nach einer gewissen Zeit eine Glanzleistung hervorbringt oder sich ganz allmählich zu diesem Höhepunkt hin entwickelt. Schließlich kommt als Bestätigung der frühen Datierung des Book of Kells hinzu, daß in Lindesfarne schon im Anfang des 8. Jahrhunderts eine Hs. seiner Richtung als Vorlage für ein Evangeliar dient.

Hiberno-Sächsische Handschriften

Die irische Buchmalerei wandert mit der irischen Mission hinüber nach England und schlägt dort an mehreren Stellen Wurzel. Der wichtigste Beleg dafür ist das eben genannte Evangeliar von Lindesfarne in Northumbrien.

Ganz eindeutig und einheitlich ist der Ursprung aus Irischem bei den Ornament- und Initialseiten, die der Codex in sparsamerer Verwendung als das Book of Kells enthält, und zwar ist wie gesagt die Richtung des Book of Kells bestimmend [2]). Aber der drängende Wechsel der Motive ist aufgegeben, es tritt eine Klärung der Komposition ein. Bei den Ornamentfeldern wird ein gleichmäßig mit demselben Ornament bedeckter Grund geschaffen, auf den große, in einfachen Formen gehaltene Zierflächen in regelmäßiger symmetrischer, meist sogar zentraler Komposition aufgesetzt werden, und auch diese zeigen in der Ornamentierung eine gewisse Entsprechung und Beschränkung der Motive. Sie erinnern darin an Tendenzen des Book of Durrow, womit freilich keine Einwirkung von dieser Seite konstatiert werden soll. Bei den Initialseiten gibt der Wechsel zwischen leeren Pergamentstreifen, locker mit Punktmustern und dicht mit schweren farbigen Motiven ornamentierten Flächen einen durchsichtigen und schönen Rhythmus. Dieselbe Klarheit des Baues zeigen die Kanones und die Bilder der Evangelisten. Taf. 11 In eindrucksvoller Größe heben sich letztere von dem glatten Pergamenthintergrund ab. Das Beiwerk ist auf das Nötigste beschränkt, der Rahmen kaum ornamentiert. Freiheit und Größe der Haltung,

[1]) Jedoch sind hier die plastischen Werte besonders in Gesicht und Gewandung des Matthäus-Symbols ebenso wie in den Gospels of Mac Durnan (London, Lambeth Palace) mehr gewahrt als im Evangeliar des Mac Regol, so daß Zimmermann hier zwei Richtungen innerhalb der Nachfolge des Book of Kells scheidet: eine absolut flächenhafte und eine das Körperhafte mehr betonende.

[2]) Zimmermann denkt an ein von dem Book of Kells abhängiges, etwas abweichendes Vorbild.

Gewandung, Gesichter — man vergleiche besonders den Johannes — und Throne lassen den Zusammenhang dieser Gestalten mit der Spätantike ohne weiteres erkennen. Und für den Matthäus läßt sich dann auch in dem sogenannten Esra des aus dem benachbarten Wearmouth Yarrow stammenden Codex Amiatinus 1 der Laurentiana eine Parallele aufzeigen, die in Stil und Technik eine fast ungebrochene Weiterführung spätantiker Malerei darstellt, gleichgültig, ob von nordenglischer oder italischer Hand. Aber der Esra ist nicht das direkte Vorbild des Matthäus, denn einerseits sind die anderen drei Evangelisten des Lindesfarne-Codex ja ebenfalls nach spätantiken Vorbildern kopiert, und wir haben keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß im Amiatinus solche Evangelistenbilder vorhanden waren, und andererseits enthält der Matthäus antike Züge, die beim Esra nicht zu finden sind [1]). Offenbar liegt ein Zurückgehen auf dasselbe, und zwar unteritalische Vorbild vor. Das erklärt auch die Übereinstimmung der Textversion mit dem Amiatinus. Wearmouth Yarrow, das wir als Zentrum italischer Kultur in Nordengland kennenlernen werden, wird Lindesfarne die Vorlage vermittelt haben. Aber während der Esra sich ganz im Gleise spätantiker Malerei bewegt, gibt das Lindesfarne-Evangeliar eine völlige Übersetzung ins Irische mit seinen ornamental-flächenhaften Tendenzen, übernimmt auch die Evangelistensymbole aus Irischem [2]). Noch intensiver wird die Vermischung und Durchdringung mit irischen Motiven und Stilprinzipien in dem einzigen direkten Nachfolger des Lindesfarne-Codex, einem Cassiodor der Cathedral-Library in Durham B II 30. Das Figürliche seiner beiden David-Bilder läßt das Antike zwar ebenfalls stark durchblicken, aber die Darstellungen bekommen einen breiten Ornamentrahmen, die Hintergründe erfahren eine Belebung durch irische Punktreihen, die irische Form des Thrones tritt an Stelle der antiken.

Eine zweite Eingangspforte für irische Kunstformen, und zwar für die gleiche Richtung, wie sie das Lindesfarne-Evangeliar benutzt, scheint in Wales zu liegen: Ein Evangeliar der Cathedrale in Lichfield, das von Lindsay auch dorthin lokalisiert wird, zeigt im Ornamentalen eine teilweise ganz außergewöhnliche Übereinstimmung mit dem Lindesfarne-Evangeliar, in Einzelheiten aber auch engere Beziehungen zu Irland selbst und vor allem einen rein-irischen Figurenstil ohne jeden antiken Einschlag.

War in diesen englischen Werken die Richtung des Book of Kells maßgebend, so ist eine andere Gruppe, eine Ableitung aus derjenigen des Book of Durrow, ein Zeugnis dafür, welche Bedeutung diese in Irland selbst nur durch ein einziges Beispiel vertretene Richtung hat. Das Hauptstück, ein Evangeliar aus Echternach in Paris (Bibl. Nat. lat. 9389), übernimmt die Gesamtanordnung der Evangelistensymbole des Book of Durrow — weitere Bilder fehlen ebenso wie dort —, bringt aber eine kunstvolle kompositionelle Verbindung von Symbol und Rahmen, indem es diesen in verschiedenen rechtwinkligen Abzweigungen in das Bildfeld hinein- und an das Symbol heranführt, so Verstrebungen für dieses und eine schöne Füllung des Grundes schaffend. Die Symbole selbst sind großenteils abweichend von denen des Book of Durrow. Matthäus greift andere irische Formen auf, Löwe und Adler benutzen andere bessere Vorbilder, nur das Lukas-Symbol ist entsprechend. Aber wie die anderen Tiere ist auch dieses von prachtvoller Lebendigkeit, von einer ganz anderen Naturnähe als im Book of Durrow, reich in Umriß und Bewegung und von kultivierter Eleganz der Zeichnung. Der Kontrast zwischen diesen lebendigen und bewegten Tierkörpern und den abstrakten strengen Formen der Rahmenbänder ist sehr wirksam; er vereinigt sich mit der raffinierten Sparsamkeit der Motive und der Klarheit des Aufbaus, der feinfühligen Bemessung der Verhältnisse, der sicheren Ponderierung und Delikatesse der Formgebung zu einem Ganzen von hervorragender künstlerischer Eindringlichkeit.

In weniger befriedigender und virtuoser Weise findet sich dieselbe Kompositionsart in den entsprechenden Darstellungen eines Evangeliars in Cambridge, Corp. Chri. Coll. 197 und British Museum, Otho C V, dessen Initialen in ihrem weniger straffen Zusammenhalt eher später wirken als die in Paris. Letztere dokumentieren übrigens ebenfalls den Zusammenhang mit dem Book of Durrow.

---

[1]) Die Sandalenbänder, die reicheren Säume, die richtigere Trennung von Ober- und Untergewand, die bessere Wiedergabe der linken Hand und den Vorhang.

[2]) Vielleicht erklärt sich daher der bärtige Kopf im Matthäusbild als eine zweite aus der spätantiken Vorlage unverstanden mitübernommene Darstellung des Symbols.

An der Entstehung dieser beiden Werke in England — Zimmermann sucht sie in Northumbrien — ist nicht zu zweifeln; der Stil ist ohne jeden kontinentalen Einschlag. Auch die Aufbewahrung des zweiten Evangeliars in zwei verschiedenen englischen Bibliotheken spricht dafür. Aber der Stil greift auf das Festland über. Die beiden Spätwerke Trier, Domschatz 61 und Maihingen I. 2. 4°. 2 sind in der Trierer Gegend entstanden. Besonders Echternach kommt als Gründung des Angelsachsen Willibrord und Provenienz des Pariser Evangeliars als Entstehungsort in Frage.

Bei dieser Verpflanzung verliert der Stil seine Einheitlichkeit. Das Trierer Evangeliar kopiert drei Evangelisten-Symbole und den Rahmen des Matthäus aus dem Echternacher Codex in Paris, auch einzelne Initialen ergeben die Benutzung des Pariser oder eines engverwandten verlorenen Evangeliars. Aber die Formgebung ist ungeschickter und charakterloser; neben den angelsächsischen finden sich kontinentale Fisch-Vogelinitialen, neben insularer kontinentale Schrift; der angelsächsischen Stilisierung der menschlichen Gestalt gehen die Miniatoren aus dem Wege, lehnen sich statt dessen an ein östliches, wohl syrisches Vorbild an, kopieren aus dieser Vorlage auch Bilder, die in der angelsächsischen Buchmalerei überhaupt nicht vorkommen, wie die Darstellung zweier, eine Inschrifttafel haltender Erzengel und im wesentlichen auch die Kanonbögen.

Im Maihinger Codex, der keine Bilder besitzt, macht sich in den Schrifttafeln mit Tieren (Zimmermann l. c. Taf. 266 a u. b) oder den Kanontafeln ebenfalls diese »antikisierende« Richtung geltend, während die Initialen zu Anfang der Evangelien deutlich die Abkunft von dem Evangeliar in Paris verraten und die einzige Zierseite der Art des Lindesfarne-Evangeliars folgt.

Dies Zusammentreffen insularer und antiker Vorbilder spiegelt im kleinen einen Gegensatz wieder, der das Gesamtbild der angelsächsischen Buchmalerei bestimmt: den bisher betrachteten, unter irischem Einfluß stehenden Werken treten andere entgegen, die durchaus an antikische Vorbilder anknüpfen. Es ist das der kunstgeschichtliche Reflex des großen Gegensatzes zwischen irischer und römischer Mission, die beide ihre Kulturformen mit sich führen und verbreiten, beide mit ihrem Mutterland in Verbindung bleiben und neuen Nachschub von dort bekommen. Demgemäß hat man diesen Gegensatz als den »hiberno-sächsicher« und »italo-sächsischer« Kunst gefaßt und mit Recht ebenso eine Erklärung durch verschiedene Lokalisierung etwa auf Nord- und Süd-England als durch zeitliche Differenz abgewiesen.

Italo-Sächsische Handschriften

An der Spitze dieser »italo-sächsischen« Werke steht der oben schon herangezogene Codex Amiatinus.

Sieht man zunächst von der ersten Lage mit dem Esra-Bild ab, deren Zugehörigkeit bestritten ist, so enthält der sicher in Wearmuth-Yarrow entstandene Teil eine große Majestas. Sie zeigt das offenkundige Bestreben, die spätantike Vorlage in allem möglichst genau abzuschreiben, im Ornamentalen nicht ohne Erfolg, im Figürlichen versagen die Fähigkeiten. Gleichwohl ist das Blatt ein kunstgeschichtliches Dokument ersten Ranges eben durch die Ausschließlichkeit und Intensität der Anlehnung und als frühester und — wenn man von der Möglichkeit northumbrischer Entstehung des genannten Esra absieht — reinster Repräsentant italo-sächsischer Kunst. Auch die einzige zugehörige Initiale befolgt trotz der insularen Flechtwerkfüllung in der Wahrung der einfachen klaren Grundform ein spätantikes Prinzip. Taf. 12

Die historische Motivierung dieser Strömung fehlt nicht. Benedikt Biscop, der Gründer und erste Abt von Wearmouth-Yarrow, kommt aus Canterbury, der Zentrale der römischen Mission, und steht ebenso wie sein Nachfolger Ceolfrid in engster und dauernder Fühlung mit Rom selbst. Wir wissen von zahlreichen Reisen der beiden Äbte dorthin, von Texten und Bildvorlagen, die sie dort besorgt haben. Der Eifer, mit dem diese Männer sich einsetzen, um die römisch-kirchliche Kultur in ihre Klöster zu verpflanzen, läßt die bedingungslose Unterordnung des Malers der Majestas-Darstellung unter sein spätantikes Vorbild recht verstehen und würde die Annahme, daß begabtere Künstler desselben Klosters diesen Vorbildern noch bedeutend näher kamen, also auch das Esra-Bild dort entstanden sei, wohl

rechtfertigen. Es lassen sich noch andere wichtige Argumente hierfür anführen: vor allem das oben charakterisierte Verhältnis zum Matthäus des Lindesfarne-Evangeliars. Auch scheint, soweit die Abbildungen ein Urteil erlauben, der stilistische Abstand zwischen der figürlichen Ausstattung der 1. Lage und der Majestas nicht so erheblich; man beachte die stechenden Augen, die unregelmäßige Zeichnung der Gemmenborten, die schlecht gezeichneten Hände. [1]) Schließlich tritt ja auch Corsten für Entstehung der ersten Lage in Wearmouth-Yarrow ein, und die inhaltlichen Beziehungen dieser ersten Lage zum Codex grandior des Cassiodor sind allein gewiß kein Grund, sie als einen Teil dieses Codex selbst zu betrachten.

Die weiteren Hss. dieser italo-sächschischen Kunst liegen erheblich später; die frühesten derselben, den Codex aureus in Stockholm und einen Psalter im British Museum (Verpas. A. I.), datiert Zimmermann hauptsächlich aus paläographischen Gründen in das dritte Viertel des 8. Jahrhunderts, und auch im Hinblick auf den Stil scheint eine Entstehung von der Mitte des Jahrhunderts nicht wahrscheinlich.

Taf. 13

Über den ganz ausgeprägten Zusammenhang mit altchristlich-spätantiker Malerei ist gegenüber der Abbildung ja kein Wort nötig. Der Codex aureus übernimmt auch das purpurfarbige Pergament spätantiker Hss. Aber gegenüber dem Amiatinus hat eine entschiedene Angleichung an insulares Formgefühl stattgefunden, die sich am schärfsten in der Umformung der Kapitäle und Basen und vor allem der Gewandung ausprägt, welche derjenigen im Lindesfarne-Evangeliar ähnelt. Es ist eine Abstrahierung des malerischen Vorbildes auf feste Liniensysteme von streng-ornamentaler Ausgeglichenheit; wie dort werden bei den Figuren parallele rundliche Kurven bevorzugt, kurze grätenartige Linien vom Kontur einwärts geführt, nur spricht das Körperhaft-Voluminöse der antiken Vorlage stärker.

Damit korrespondiert auf dem Gebiet der Ornamentik ein Nebeneinander antiker und insularer Formen, am auffälligsten in den Kanonbögen, die in der Grundform, den architektonischen Basen, dem Blattwerk der Kapitäle antiken Gewohnheiten folgen, gelegentlich auch Medaillons mit Heiligen-Halbfiguren als Kapitäl oder Basis einfügen, und antike Ornamentfriese verwenden, aber im ganzen doch insulare Motive bevorzugen.

Die hier benutzten spätantiken Vorlagen sind auf jeden Fall andere als die des Lindesfarne-Evangeliars nach Ikonographie und Stil; sie müssen mehr Orientalisches enthalten haben (man vergleiche die Tiere in den Kapitälen und Basen des David-Bildes in London). Offenbar gehören sie derselben Art an wie die vom Trierer Evangeliar der Echternach-Gruppe (Domschatz 61) und später von der Adahandschrift benutzten, welche ja auch dieselbe Rahmung des schreibenden Evangelisten durch eine Arkade mit dem Symbol im Bogenfeld verwendet, wie das Stockholmer Evangeliar. Die Vorbilder der Adagruppe sind aber sicher syrischen Ursprungs, und mit der Annahme syrischer Vorbilder ließen sich nicht nur die orientalischen Elemente der in Frage stehenden insularen Hss. in Einklang bringen, auch der Gewandstil wäre ebenso wie bei den beiden Erzengeln in Trier 61 als Ableitung aus Miniaturen in der Art der Kreuzigung und Himmelfahrt im Rabula-Evangeliar (Florenz, Laurentiana Plut. I. 56) besonders gut zu verstehen (man vergleiche das Großflächige der Gewandung, das sehr Voluminöse der Körper, als Einzelheit etwa die herabhängende Falte mit der seltsamen Ausschweifung am Ende beim Kreuzigungs-Johannes oder dem rechten unteren Engel der Himmelfahrt im Rabula-Codex mit derselben bei dem Johannes in Stockholm oder bei den Trierer Engeln). Wichtig für die Feststellung dieses spätantik-orientalischen Vorbildes ist schließlich sein Zusammenhang mit der vom Sacramentarium Gelasianum in Rom benutzten orientalischen Quelle, den eine Gegenüberstellung der Basen und Kapitäle des Londoner Davidbildes mit Zimmermann l. c. Taf. 135 a ergibt.

Die einheimisch-insulare Ornamentik der beiden Hss. in Stockholm und London sucht im Gegensatz zum Lindesfarne-Evangeliar den Kontrast zwischen der breitflächigen Tierform und dem ganz schmalen Bandwerk, in das sie verwickelt ist; leichte Ansätze dazu sind im Book of Kell vorhanden, aber auch hier sind wie überall in der insularen Buchmalerei die Tiere weniger naturalistisch, haben nicht das

---

[1]) Auch findet sich die Widmung Ceolfrids in der strittigen ersten Lage unter einer Arkade, die stilistisch mit anderen Teilen dieses Quaternio zusammengeht und nach Zimmermann »dieselbe Formation« zeigt wie die Kanonbögen des Hauptteils. Man beachte ferner die — abgesehen von dem Esra — für Italien außergewöhnlich streng-ornamentale Stilisierung der Ausstattung der ersten Lage.

ausgesprochen Gegenständige. Es ist diese Gegenständigkeit und naturalistische Auffassung ebenso wie die Rosetten in der Mitte der Scrolls wieder eine Nachwirkung des antiken Vorbildes. Neu ist ferner der Gegensatz zwischen feinem Flechtwerk und eingeschobenen kompakten Formen, etwa den Kreuzen auf Taf. 280 bei Zimmermann. Ein ähnlicher Kontrast findet sich bei den Initialen; die Körper werden meistens glatt mit Gold gedeckt und das Tier- und Bandwerk überzieht dafür zierlich und feingliedrig den Grund. Auch bei diesen Tieren, die gern von vorn oder in Aufsicht gegeben werden und oft naturgetreue Wiedergabe einer bestimmten Spezies sind, kommt das Orientalische manchmal wieder zur Geltung (Zimmermann l. c. Taf. 287 b).

Von den späteren Hss. der Gruppe bringt ein Evangeliar in London (Royal I E VI) eine Steigerung des Reichtums feinteilig leichter Ornamentik und zugleich eine öftere kastenartige Unterteilung längerer Streifen. Charakteristisch sind dabei zierliche Tiere mit dicken, oft froschartigen Köpfen, hell auf dunklem Grund, die — hier dann oft mit menschenähnlichen Gesichtern — auch in den anschließenden Hss. eine große Rolle spielen. Taf. 14

Die späten Initialen der Gruppe verraten ebenso wie die Zierschriften und das Figürliche (Book of Cerne, Cambridge, Univ. Library L l. I. 10) eine starke Dekadenz, besitzen keine Festigkeit mehr, die Ornamentik verwildert, die Akzente werden mit gesuchter Extravaganz angebracht.

Die Gruppe wird nach Canterbury lokalisiert, lediglich auf Grund der Provenienzen der drei frühesten Hss., aber mit großer Wahrscheinlichkeit. Canterbury ist der vom heiligen Augustin gewählte Bischofssitz und als solcher Ausgangs- und Angelpunkt der von Rom ausgehenden Neu-Christianisierung des Landes, die durch Übersendung zahlreicher Texte unterstützt wird. Noch im 15. Jahrhundert besaß Canterbury Hss. aus dieser Zeit, und das berühmte italische (oder in Canterbury nach altchristlicher Vorlage gemachte?) Evangeliar 286 des Corpus Christi-College stammt ja ebenfalls aus Canterbury. Eine neue Verknüpfung mit spätantiker Kultur gibt dann die Persönlichkeit des Theodor von Tharsus, der 669 mit dem Afrikaner Hadrian von Rom nach England geschickt und dort Erzbischof von Canterbury wird. In Tharsus in Cilicien geboren, hat er in Athen die gelehrten Schulen besucht, so daß hier auch die kunstgeschichtlichen Beziehungen zum christlichen Orient eine historische Parallele finden.

Die übrigen Hss. der italo-sächsischen Richtung fügen sich nicht so fest zu einer oder mehreren Gruppen, wie die eben besprochenen, beweisen aber durch die Verschiedenheit der benutzten und von denen der Canterbury-Gruppe abweichenden christlichen Vorlagen, welche Fülle derartiger Werke importiert sein muß. Andererseits zwingen die starken Stildifferenzen zwischen diesen durchweg ebenfalls in der zweiten Hälfte saec. VIII entstandenen italo-sächsischen Hss. zur Annahme der Entstehung an verschiedenen Orten, ergeben das Bild einer starken Verbreitung dieser Richtung in dieser Zeit. Im einzelnen fehlen Lokalisierungsanhalte. Zimmermann gibt diese Werke mit Rücksicht auf vielfache — wenn auch vielleicht nicht direkte — Beziehungen der Ornamentik zu den Canterbury-Hss. unter dem Titel »südenglische Gruppe«.

Ihre beiden wichtigsten hier noch zu nennenden Stücke sind das Cutbercht-Evangeliar in Wien lat. 1224 und ein Codex der Vaticana Barb. lat. 570. Die Evangelisten des ersteren (ca. 770 entstanden) gehen auf ein altchristliches Vorbild zurück, das den Schreiber in lebendiger Beziehung zu dem gegenüber — wohl auf besonderer Seite — dargestellten Symbol zeigt, man vergleiche den Codex Millenarius in Kremsmünster, der diesen ikonographischen Typus genauer erhalten hat, also nicht Kopie nach dem Cutbercht-Codex sein kann. Die Antike ist in den vollen Gesichtstypen, in Bewegung und Draperie des Cutbercht-Codex deutlich, aber doch stärker aufgesogen als in Canterbury. Die Ornamentalisierung des Gewandes ist ungeschickter und äußerlicher, zeigt weniger Verständnis für den Körper darunter. Die rahmende Arkade mit dem Symbol in der Lünette kommt nicht vor, vielmehr zeigt die Hs. eine absichtliche Variation der meist rechteckigen Rahmen, unter denen erstmalig jene Form der Rahmenleiste mit großen flechtwerkgefüllten Quadraten auf den Ecken auftritt, die nachher in der anglofränkischen Gruppe der Karolingerkunst so häufig wird. In der mit Canterbury in Beziehung stehenden Ornamentik findet man eine Anzahl neuer aus der Antike abgeleiteter Motive sowie Tiere, welche die Abstammung aus dem Orient nicht verleugnen.

Bedeutend näher als diese Wiener kommen die Evangelisten des Codex der Vaticana, dessen Ornamentik die insulare Entstehung bezeugt, ihrer antikischen Vorlage. Dagegen spricht im Ornamentalen, das in seiner kleinteiligen Wirrnis und Auflösung und seinem Mangel an fester Gliederung eine Datierung in das letzte Viertel des 8. Jahrhunderts angebracht erscheinen läßt, das Insulare stärker als das Spätantike. Auch hier ist ein Zusammenhang mit Canterbury durch manche Ornamentmotive gegeben; man beachte etwa die Zierschriften mit ihren Tierkopfenden (Zimmermann l. c. Taf. 315 u. 317).

Umgekehrt legt wieder die Ornamentik eines Evangeliars in Maeseyck (Kirchenschatz) den Nachdruck auf die antiken Elemente, obwohl es nach dem Matthäusbild derselben Schule, nicht nur derselben Richtung wie das römische Evangeliar, zuzuweisen ist. Es neigen also auch die Miniatoren desselben Scriptoriums bald mehr nach dieser, bald mehr nach jener Seite.

---

## II. Karolingische Buchmalerei.

Wenn man den Aufschwung betrachtet, den die theologische Wissenschaft, das kirchliche Leben, die künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes, der schulmäßige Unterricht, die literarische Tätigkeit, überhaupt das ganze Bildungswesen unter Karl dem Großen nehmen, so ist es selbstverständlich, daß das Buch als solches, als der wichtigste Erhalter und Vermittler geistiger Werte eine neue höhere Wichtigkeit gewinnt. Die Bibliotheken wachsen an, erweitern ihr Sammlungsgebiet, die Unterrichtsbücher kommen dazu, die Abschreibertätigkeit nimmt einen breiteren Raum ein. Auch hier steht wie bei den übrigen Äußerungen dieses intensiven Emporstrebens die Persönlichkeit Karls als machtvolle Triebfeder dahinter, er sorgt für Reinigung der heiligen Texte, für die Beschaffung der besten Textvorlagen — etwa einer Benediktiner-Regel aus Monte Cassino — führt eine für die Folgezeit ausschlaggebende Reform der Schrift durch, tritt selbst als Sammler von Büchern hervor, verschenkt kostbar ausgestattete Exemplare an hervorragende Persönlichkeiten und begünstigte Abteien, und wie er in allem auf die künstlerische und repräsentative Ausschmückung des gottesdienstlichen Kultes und seiner eigenen Umgebung bedacht war, so hat er zweifellos auch der Ausmalung dieser Bücher seine Aufmerksamkeit geschenkt. Seine Nachfolger Ludwig der Fromme, Lothar, Karl der Kahle treten gerade als Bibliophile durchaus in seine Fußstapfen, übertreffen ihn vielfach noch durch gesteigertes Prunkbedürfnis und größeren Sammeleifer.

Es liegt nahe, diesen ganzen Aufschwung in Parallele zu setzen mit der italienischen Renaissance im 15. Jh. Gemeinsam ist die außerordentliche Intensität des Impulses, das Hervortreten auf den verschiedensten Gebieten von Wissenschaft und Kunst. Der wesentliche Unterscheidungspunkt ist das Künstliche, was dieser karolingischen Blüte anhaftet. Sie sprießt nicht von selber aus dem durch die vorhergegangene Entwicklung vorbereiteten Boden hervor, sondern wird durch den Willen eines Einzelnen, dem Kultur und Kunst politische Notwendigkeit und Symbol kaiserlicher Macht sind, gezüchtet und gepflegt. Die karolingischen Künstler greifen wie die italienischen der Frührenaissance in vielen Fällen auf die Spätantike zurück. Aber diese Anlehnung geht nicht als einheitlicher Zug durch alle Werke hindurch, sondern daneben verwendet man Vorlagen ganz anderer Art, abgesehen davon, daß auch die antiken Werke selbst untereinander sehr verschieden, teils östlicher, teils westlicher Herkunft, waren. Man nahm die Vorbilder, wo und wie man sie fand, ausschlaggebend war dabei weniger ihr Stil, als daß die Überlegenheit ihrer Formgebung den rapid gewachsenen Ansprüchen Befriedigung versprach. So ist das Gesamtbild ein viel weniger einheitliches als in der italienischen Renaissance. Handels- und Missionsverbindungen zu Syrien, die schon seit vorkarolingischer Zeit bestanden, ergeben auch künstlerische Beziehungen dahin, die aus Byzanz durch den Bildersturm vertriebenen Künstler finden Aufnahme und Beschäftigung im Frankenreich, die Beziehungen zu Italien am Hofe und in vielen Abteien sind besonders eng. Die Brücke nach England ist durch die missionarische Tätigkeit der Inseln und durch die angelsächsischen Gelehrten geschlagen, die Karl heranzieht und teilweise mit der Leitung großer Abteien betraut. Schließlich darf man auch die Einwirkung älterer einheimischer Kunstwerke besonders auf ornamentalem Gebiet nicht außer Acht lassen.

Die karolingische Kunst trägt ihren Namen mit Recht, denn sie ist an die Grenzen des Reiches gebunden. Und wie das karolingische das angelsächsische kirchliche Leben bald überflügelt, so tritt die karolingische Buchkunst an die erste Stelle, die vorher die insulare inne hatte. Sie zieht im Unterschied zu Vorkarolingisch-Kontinentalem in weitem Ausmaß figürliche Bilder heran, verwendet die ver-

schiedenen spätantiken Techniken sorgfältig vertreibender und malerisch flotter Deckfarbenmalerei. Der Stoffkreis erfährt eine außerordentliche Erweiterung: außer Autoren-, vor allem Evangelistenbildern, die allerdings besonders breiten Raum einnehmen, finden wir figurenreiche Erzählungen aus der Bibel, und zwar vornehmlich aus dem Alten Testament — während aus dem Neuen einzelne Darstellungen, dagegen keine ganzen Zyklen vorkommen — eingehende Illustrationen der Psalmen, Dedikationsbilder, Symbolisches wie den Lebensbrunnen, einzelne Darstellungen des täglichen Lebens, astronomische Bilder, Illustrationen klassischer Autoren. Daneben erfährt die Illustration durch gebilderte Initialen eine schärfere Prägung.

Die Geschichte der karolingischen Malerei ist bisher noch die Geschichte einiger großen Schulen. Filiationen, provinzielle Abwandlungen, Werke, die isoliert stehen, Erzeugnisse kleinerer und weniger bedeutender Schulen fehlen nicht, können hier aber unberücksichtigt bleiben.

Adagruppe

An der Spitze dieser großen Karolingischen Malschulen steht zeitlich ein Komplex von Prunkhandschriften, die zum Teil in direkter Beziehung zu Karl dem Großen entstanden sind: die Adagruppe, so genannt nach der Stifterin eines Codex in Trier, die eine spätere Tradition mit einer Schwester Karls des Großen identifiziert.

Das früheste dieser Werke ist ein Evangeliar in Paris (Bibl. Nat. lat. 1203) zwischen 781 und 83 vom Schreiber Godescalc für Karl den Großen geschrieben. In seine nächste Nähe gehört ein Evangeliar mit rein ornamentaler Ausstattung in Paris (Bibl. Nat. lat. 9387), es folgen der Psalter, den Dagulf signierte und den Karl als Geschenk für den Papst Hadrian I. († 795) bestimmte (Wien Cod. 1861), ein Evangeliar der Arsenalbibliothek in Paris (Cod. 599), das schon genannte Evangeliar der Ada (Trier, Stadtbibl. Cod. 22), ein Codex gleichen Inhalts in Abbeville Cod. 4(1), der als Geschenk Karls des Großen an Abt Angilbert von St. Riquier gilt, der Codex Harley 2788 des British Museum, das Evangeliar aus St. Médard in Soissons, das vielleicht ebenfalls im Besitz Karls des Großen war (Paris Bibl. Nat. lat. 8850), und der Codex aureus, jetzt teils in Karlsburg (Rumänien), teils im Vatikan (Pal. lat. 50) [1].

Die Gruppe enthält also außer dem einen Psalter nur Evangeliare. Dementsprechend bevorzugt die Ausstattung — abgesehen von den Kanonbögen und den Zierseiten oder Zierbuchstaben zu Anfang der vier Evangelien — das Evangelistenbild; selten kommt eine Majestas domini, zweimal der Lebensbrunnen vor, einmal die 24 Ältesten und das Lamm. Evangelienszenen finden sich nur in sehr kleinen Figürchen oben neben den Rundbogen im Evangeliar aus Soissons.

Taf. 15

Als Charakteristikum dieser Evangelistenbilder wird von jeher die Rahmung des repräsentativ auf einem meist mit Teppichen reich behängten Sessel thronenden Autors durch eine säulengetragene Rundbogenarkade, die Anbringung des Symbols in der Lünette dieser Arkade bezeichnet. Die antike Abstammung des Motivs ist ohne weiteres deutlich, und wo in der früheren Buchkunst eine entsprechende Anordnung des Evangelistenbildes begegnet (in dem Lukas der Hs. 286 des Corpus-Christi-Coll. in Cambridge oder dem Stockholmer Codex aureus), tritt sie immer in Verbindung mit einem starken stilistischen Einfluß der Spätantike auf. Auch in der Adagruppe bestätigen zahlreiche Ornamentmotive und Eigentümlichkeiten diese Berührung. Aber nach der Figurenbildung kann es sich nicht um Vorlagen einer illusionistischen Richtung handeln, sondern um solche, bei denen schon eine Umsetzung ins Lineare stattgefunden hatte, und ein Blick auf den Gesichtstypus des Marcus im Godescalc oder das Schema der Farbenverteilung bei der Gesichtszeichnung bezeugen, daß es Vorlagen des christlichen Orients gewesen sein müssen. Noch speziellere Auskunft geben die Darstellung des Lebensbrunnens, die Anbringung kleiner Szenen zu beiden Seiten eines Rundbogens — beide sind nur aus syrischen

---

[1]) Damit sind die Glieder der eigentlichen Gruppe genannt; die Hss. München Cod. lat. 4451, Paris 10437 und Manchester Ryland's Library Codex. 9 sind provinzielle Ableitungen (man vgl. auch die andersartigen Initialen der Münchener Hs.). Auch den Gothaer Codex I. 21 möchte ich nicht mehr dazu rechnen; er kopiert im Matthäus und Johannes zwei Evangelisten der Adahs. mit einer Ängstlichkeit und Genauigkeit, der man den Mangel der sicheren Tradition anmerkt, und die sonst in der Gruppe nirgends vorkommt, während die anderen beiden Evangelisten einem wohl insularen, italo-sächsischen Vorbild folgen, und auch die Initialen nicht die üblichen der Adagruppe sind. Paris lat. 8849 zeigt ebenfalls starke Abweichungen von der Hauptgruppe.

Werken bekannt (Etschmiadzin- und Rabula-Evangeliar). Die wirtschaftlichen Beziehungen des Karolingerreiches zu Syrien erfahren also einen Niederschlag in den Denkmälern. Und zwar haben augenscheinlich verschiedenartige Vorbilder ähnlicher Herkunft vorgelegen. Es ist das zu schließen aus Unterschieden zwischen dem Godescalc-Evangeliar und den anderen Angehörigen der Gruppe, welche sich als einfache Weiterführung desselben nicht verstehen lassen. Seine Evangelistenbilder haben nicht die genannte übliche Anordnung, sondern die Autoren sitzen vor einem rechteckigen gerahmten Grund und wenden sich dem Symbol zu, das seitlich über ihnen ist, und nicht wie sonst ein großes Spruchband oder Buch hält. Der Stil ist deutlich abweichend, die Zeichnung unbeholfener, die Draperie weniger reich, die typischen Faltentrauben seltener und weniger betont, das Ganze bedeutend weniger ornamental. Die Technik, die in den späteren Hss. der Adagruppe deckend und stark modellierend ist, beschränkt sich auf einen kolorierenden Auftrag der Farbe, auf welche die Schatten und Konturen in wenigen breiten und einfachen Linien und die Lichter in feinen hellen Strichen aufgesetzt werden. Dabei ist die Zugehörigkeit zu der Gruppe schon wegen der Ornamentik und der Verwendung der Figur des Marcus als Matthäus in der Adahs. nicht zu bezweifeln. Am nächsten stehen diese Godescalc-Evangelisten einerseits denjenigen der Trierer Domschatz-Hs., die dem Künstler Thomas gehören (Zimmermann Taf. 269—73) und oben mit Syrischem zusammengebracht wurden, andrerseits dem Rabula-Evangeliar selbst; und sie kommen in vielen Punkten den syrischen Bildern näher, als denen des Trierer Evangeliars 61 (z. B. in den stark gewölbten Konturen der Gestalten), benutzen offenbar ein Vorbild derselben Art wie diese.

Demgegenüber haben die Gestalten der Ada-Hs. und ihrer Nachfolger selbst mehr Verwandtschaft mit Kunstwerken wie dem altchristlich-orientalischen Elfenbein mit Erzengel im Brit. Mus. (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Textabb. 7), für dessen syrische Entstehung Dalton (Catalogue of the Ivory Carvings etc.) aus verschiedenen Gründen eintritt, und dem ja auch die Adagruppe der Elfenbeine besonders nahe steht. Man vergleiche sowohl die bessere Zeichnung und die harmonischeren Verhältnisse der Gestalten, als die reiche Struktur des Faltenwurfes mit seinen tiefen Furchen und ovalen Einsenkungen sowie den mehr ornamentalen, rundliche Linien suchenden Gesamteindruck. Es liegt zwischen Godescalc- und Ada-Hs. also wohl die Bekanntschaft mit ähnlichen formal reicheren Kunstwerken.

Das Ikonographische des Godescalc-Evangeliars und seiner Vorlage aber behielt Geltung, wie die Wiederholung des Lebensbrunnens im Soissons-Evangeliar oder die genannte Matthäusfigur in der Adahs. beweisen. Auch die Eckakroterien aus Blattstauden, auf denen Tiere sitzen, die kleinen Szenen im Soissons-Evangeliar könnten dem Vorbild oder einem zu supponierenden verlorenen Verwandten der Godescalc-Handschrift entnommen sein.

Für die Ornamentik der Gruppe sind die aus Kästen mit verschiedenen Mustern gebildeten Rahmen ebenso charakteristisch als die Purpurzierseiten mit großen Initialen, und die Belebung der Gründe mit Punkten, Strichen, Häkchen, Schnörkeln und anderen Füllmotiven. Die Aufnahme antiker Elemente wurde schon vermerkt: Regenbogenmuster, gereihte farbige Scheiben, kleine Gemmen, perspektivische Mäander, Perlstäbe, Blattfriese, Ranken in verschiedenen Abwandlungen u. a. m. Zweite wesentliche Komponente der Ornamentik aber ist die insulare Buchmalerei. Vor allem die Initialen selbst sind von dorther abgeleitet, vgl. die Flechtwerkenden, in denen oft noch die Punkte der angelsächsischen Vorlagen zu sehen sind, die Flechtwerkfüllungen, die ausgezogenen Spitzen mancher Flechtknoten mit eingefügten Schlitzen, aber auch die Flechtwerkfüllungen der Rahmen, die Punkte, Punktpyramiden, Striche, Schnörkel und das sonstige Zierwerk, das den Grund belebt (vgl. z. B. Zimmermann l. c. Taf. 257, 264, 296 mit Arsenalbibl. 599 Abb. Bastard, Taf. 90 und Goldschmidt, Deutsche Buchm. Taf. 30). Dagegen ist für das tief eingeschnittene kammartige Blätterwerk auf das Blattwerk des Lebensbrunnens im Etschmiadzin-Evangeliar zu verweisen, das auch in Trier 61 übernommen wird (Zimmermann l. c. Taf. 272). Taf. 16

Betrachtet man die Adagruppe ausschließlich des Godescalc-Evangeliars und des Cod. lat. 9387 in Paris, die zeitlich und entwicklungsgeschichtlich zweifellos an der Spitze stehen, so ergeben sich doch innerhalb der übrigen Hss. merkbare Stilunterschiede; am augenfälligsten werden sie vielleicht durch eine Gegenüberstellung des »Liber Generationis« in Ada-Hs. und Lorscher Codex aureus. Bei letzterem ist die Seite fester und strenger gefügt, gleichmäßiger ausbalanciert, hat nicht das locker Spielende der

Ornamentierung, sondern gibt eine nachdrückliche Betonung der statisch wichtigen Teile, vor allem der Mitten und Ecken. Es herrscht in dem Blatt aus Lorsch ein viel größerer Reichtum an Form, ein möglichst vielfältiger Wechsel verschiedener Ornamentarten und -motive, die fester in sich geschlossen und kräftiger gegeneinander abgesetzt sind. Ganz ähnliche Unterschiede zeigen sich bei einem Vergleich der beiden engverwandten Matthäusbilder in Adahs. und Harleianus. Bei letzterem wieder eine größere Straffheit, Ausgewogenheit und schärfere Gliederung (vgl. z. B. die strenge Symmetrie), eine ausgeglichenere Linienführung, ein Zunehmen der ornamentalen Tendenz, die sich ebenso in dem überreichen Faltenwurf als überhaupt in der dichteren und regelmäßigeren Formgebung äußert und ebenfalls mit einer stärkeren Isolierung der Teile Hand in Hand geht. In dem Harleianus wird der Zusammenhang mit der Antike loser, die Bewegung ist weniger einheitlich und großzügig, der Körper mehr in einzelnen Teilen statt im ganzen gesehen, die Architekturhintergründe wirken unräumlicher.

Es scheinen diese Unterschiede eine zeitliche Entwicklung darzustellen, an deren Spitze die Adahs. steht — die Hs. der Arsenalbibliothek und der Dagulf-Psalter treten ihr zur Seite — während der Codex aureus von Lorsch die späteste Stufe repräsentiert, und auch der Harleianus zu den späteren Hss. der Gruppe gehört.

Keine der Handschriften der Adagruppe enthält eine Angabe über die örtliche Entstehung. Gleichwohl ist die Lokalisierung auf mittelrheinisches Gebiet ziemlich sicher. Schwerwiegende Gründe sprechen dafür. Wir wissen von mehreren Schenkungen an die Klöster Fulda und Lorsch, die am Ende des 7. und Anfang des 8. Jahrhunderts von Frauen namens Ada gemacht sind. Dabei handelt es sich augenscheinlich in den meisten Fällen um dieselbe in der dortigen Gegend reich begüterte Frau. Die Schenkungen sind alle sehr groß, und in der letzten derselben von 803 nennt sich die Ada »ancilla dei«, wie in der Widmungsinschrift des Trierer Codex. Die besondere Nennung der Heiligen Maximin (Trier), Nazarius (Lorsch) und Bonifacius (Fulda) im Godescalc-Evangeliar kommt hinzu, der Codex im Vatikan und Karlsburg stammt wie gesagt aus Lorsch, und die stärkste und früheste Nachwirkung der Gruppe findet sich in Mainz und Fulda: aus Mainz stammt Gotha I. 21. saec. IX 1/2 mit den Kopien des Johannes und Matthäus der Adahandschrift, die also schon sehr früh in der Gegend gewesen sein muß, und für die Fuldaer Schule ist in der 2./2. saec. IX die Anlehnung an die Adagruppe charakteristisch — auch der Cod. lat. 4451 in München ist nach Köhler (Clemen-Festschrift) in Mainz oder Trier zu lokalisieren. Schließlich stimmt auch der Comes des aus Trier stammenden Cod. 23 der Stadtbibl. in Trier (s. IX) und einer Prümer Hs. (Manchester, Ryl. Libr. 7) mit dem der Adahs. überein (Goldschmidt, Deutsche Buchm. S. 14).

In diesem mittelrheinischen Gebiet kommt in erster Linie Trier, wo auch das Grab der Ada war, in Betracht, das unter Karl dem Großen sich zu neuer Bedeutung erhebt und in der 2./2. des 8. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Buchmalerei erhebliche Beachtung verdient. In Trier ist die genannte Handschrift 61 des Domschatzes entstanden, in der wie gesagt eine Einwirkung derselben syrischen Vorbilder begegnet wie im Godescalc-Evangeliar [1]).

Die Annahme, daß sich in Trier eine oder mehrere syrische, sowohl von dem Künstler Thomas in Trier 61, als in den Frühwerken der Adagruppe benützte Bilderhandschriften befanden, liegt also sehr nahe. Sie wird äußerst wahrscheinlich dadurch, daß wir von einer syrischen Kolonie in Trier wissen. Die ganz ungewöhnliche Übereinstimmung der Hähne und Fasanen auf den Eckakroterien in Adahandschrift und Trier 61 (vgl. Zimmermann, Vorkarol. Min. und Ada-Publikation), das Auftreten verwandter Formen in den Basen und Schaftmustern der beiden Handschriften bestärken mich in dieser Ansicht.

Palastschule

Der Adagruppe in ihrer zeichnerischen und ornamentalen Art, die in der Lust an reinornamentalem Schmuck, an Zierseiten, reichen Initialen und Zierleisten, welche den Text rahmen, Gewohnheiten der vorkarolingischen Buchkunst übernimmt, steht eine streng-malerische Richtung gegenüber, welche einen völligen Bruch mit jeder vorkarolingischen Tradition bedeutet. Es ist jene Gruppe von Handschriften, die die Werke der sogenannten Palastschule und der Schule von Reims begreift, Bezeichnungen, die sich darauf gründen, daß man für einen Teil der Werke Entstehung am Hofe Karls des Großen

[1]) Das Verhältnis von Trier 61 zu dem Godescalc-Evangeliar ist in vielem enger als zu den ebenfalls verwandten italo-sächsischen Miniaturen.

glaubte annehmen zu können, für andere die Entstehung in der Diözese Reims gesichert ist. Die drei Handschriften, die Janitschek als Palastschule herauslöst, gehören engstens zusammen: Das Schatzkammer-Evangeliar in Wien, nach der Tradition bei der Öffnung der Gruft Karls des Großen im Jahre 1000 gefunden, ein Evangeliar im Aachener Domschatz und ein Evangeliar aus Xanten in Brüssel (Bibl. Royale 18723). Es ist ihnen der überaus enge Anschluß an die illusionistische Malerei der Spätantike gemeinsam in Stil und Ikonographie wie in Farbe und Technik. Die vier Einzelbilder der Evangelisten im Schatzkammerevangeliar sind Darstellungen antiker Autoren, die schreibend oder nachdenkend vor ihrem Pult sitzen oder frontal, die Rolle oder Buch und Griffel in der Hand, herausschauen; die Evangelisten-Symbole fehlen. Ein einfacher, manchmal mit Pflanzen bestandener Hügel, über dem der Himmel sichtbar wird, oder eine Mauer, über die der Himmel oder die Bäume eines Gartens herübersehen, bilden den Hintergrund; die antike Tracht ist ganz verstanden, die Rahmen einfach und plastisch gewölbt.

Taf. 17

Auch die Farbigkeit ist ganz antik: Die Gewänder regelmäßig weiß mit bläulichen, grauen und grünlichen Schatten; die Hintergründe in graugrünen und bläulichen Tönen, und als prachtvoller Akzent ein leuchtendrotes Kissen. Gold und Purpur kommen dazu.

Die Sicherheit in der doch ganz fremden Technik, die Reinheit der antiken Formen sind erstaunlich; eine so völlige Übernahme antiker Malerei ist in der karolingischen und überhaupt der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes ohne Analogie.

Die Annahme eines ausländischen, in diesem Stil geübten Künstlers für das Schatzkammerevangeliar lag infolgedessen sehr nahe, um so mehr als neben dem Anfang des Lukas-Evangeliums in gleichzeitiger Goldschrift »Demetrius pbr.« steht, ein Name, der im Abendland sonst nicht vorkommt und auf griechisches Gebiet weist. Und wir wissen von der Anwesenheit von Griechen am Hofe Karls. Dieser Vermutung steht aber doch entgegen, daß im Xantener und Aachener Evangeliar die Nähe zur Antike nicht geringer, die illusionistische Technik und die Farbigkeit dieselben sind, und die Unterschiede doch nicht erheblich genug scheinen, um das Schatzkammerevangeliar einem Künstler anderen Stammes zuzuschreiben. Sicher aber sind die Vorlagen für diese Werke in Byzanz zu suchen, wo die nach dem Bildersturm neu einsetzende Produktion auf frühe gute Vorlagen zurückgreift, oder in Unteritalien, wo Griechisches in besonderem Maße heimisch ist; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß griechische Künstler als Lehrmeister der karolingischen bei der Entstehung dieses Stils die Hand im Spiele gehabt haben. Jedenfalls aber war der Schatz an derartigen Vorlagen sehr beträchtlich. Das zeigt die ikonographische Selbständigkeit des Aachener und Brüsseler Evangeliars. Zwar repliziert der für sich allein dargestellte Evangelist des letzteren mit leichten Veränderungen den Matthäus des Schatzkammerevangeliars (die drei übrigen Evangelisten fehlen jetzt), aber daneben findet sich eine Darstellung der vier nebeneinander in einer Landschaft sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen und des auf der Weltkugel thronenden Christus über ihnen; und diese Evangelisten weichen in Haltung und Akzessorischem von denen des Wiener Codex ab. Auch der Aachener Codex vereinigt die vier Evangelisten und ihre Symbole in einer Landschaft, zeigt aber wieder starke ikonographische Abweichungen. Die Aachener Evangelisten selbst in ihrer zusammengekrümmten Haltung, der dichten Umhüllung durch die Mäntel, den starken Kurven der Konturen stehen denen in Brüssel bedeutend näher als denen in Wien; auch Einzelheiten, wie die aufgeschlagenen Bücher in Querformat, die sie in der Hand halten, kehren in Brüssel wieder, aber doch stimmt die Haltung nur bei Matthäus wirklich überein.

Es ist diese Vereinigung mehrerer Autoren zu einer Versammlung ja ebenfalls ein der Antike entstammender und auch in Byzanz übernommener Typus, vgl. das Galenos- und Chironbild des Wiener Dioscurides (Med. gr. 1), wobei z. B. der Apollonius zugleich viel stilistische Entsprechungen zu den Xantener Evangelisten zeigt.

Im Gegensatz zu dem ornamentalen Prunk, den die Adagruppe entfaltet, und in Verfolgung eines Prinzips antiker Buchillustration ist die ornamentale Ausstattung dieser drei Handschriften äußerst zurückhaltend. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf die Kanontafeln, die in der Wiener Hs. die Form einer Rundbogenarkade mit zusammenfassendem größeren Bogen, in dem Aachener Evangeliar die einer jonischen Säulenstellung mit Gebälk, kleinen Giebeln und Rundbogen haben. Beidemale sind die Ziermotive sehr sparsam, die Dekoration locker, zart. Die antike Abstammung dieser Ornamentik illustriert

ein Vergleich etwa der Wiener Kanones mit den Giebel- und Säulenstellungen im Chronographen von 354, wie sie die Barberinische Kopie Vat. Barb. XXXI, 39 zeigt (z. B. Taf. XXXIV der Ausgabe von Strzygowski). Initialen (zu Beginn der vier Evangelien) enthält nur der Wiener Codex. Taf. 18

Reims

Wenden wir uns von diesen drei eng zusammengehörigen Hss. zu der ersten in der Diözese Reims geschriebenen: es ist das Evangeliar, das auf Veranlassung des Erzbischofs Ebo von Reims (816—35) im Kloster Hautvillers bei Reims unter Abt Petrus angefertigt wurde (Epernay, Bibl. municip. 1).

Der Codex enthält außer den Kanones vier Evangelistenbilder. Der Zusammenhang mit denen des Schatzkammerevangeliars ist ohne weiteres deutlich. Aber die Gestalten haben nicht mehr die klassische Ruhe derjenigen des Wiener Codex, sondern zeigen ein aufgeregt-pathetisches Gebaren. Ein Streben nach übermäßiger Lebendigkeit durchdringt die ganze Darstellung, die antike, sorgsam vertreibende und modellierende Technik wird ersetzt durch eine im malerischen Sinn zeichnende Art, welche Licht und Schatten mit spitzem Pinsel, flackernd und in wildbewegten, dicht gehäuften Strichlagen hinsetzt. Die großen, klaren, zusammenhängenden Licht- und Schattenflächen der Wiener Gestalten gehen so verloren, ihre festen Konturen werden aufgelöst, die Linien der Innenzeichnung fahren über sie hinaus, die Zickzacksäume werden unregelmäßig und dicht, die Figuren haben nicht mehr die schweren und vollen antiken Proportionen, auch die Gesichter sind magerer, die Augenbrauen hochgezogen, die Formen bekommen durch die Neigung zu Kurven oft etwas Verzogenes. Die Bewegung hat nicht das Einheitliche und Natürliche wie in Wien, sondern etwas Vielteiliges, Konstruiertes und Erdachtes. Das Tonige der Farbigkeit tritt etwas zurück, Gold wird sehr stark verwendet, auch für Innenzeichnung von Landschaft, Gewand, Haar; das Graphische rückt gegenüber dem Optischen mehr in den Vordergrund, das Ganze ist in seiner extravaganten Manieriertheit von der Antike schon weit entfernt, viel mittelalterlicher in der Auffassung als jene Wiener Bilder.

Dabei ist die ikonographische Verwandtschaft sehr groß; für Matthäus, Lukas und Johannes findet man im Schatzkammerevangeliar in den Hauptmotiven entsprechende Figuren, aber die Abweichungen sind doch zu erheblich, als daß sie aus diesem oder seinem Vorbild allein abgeleitet sein könnten, auch abgesehen von dem Markus, für den Wien kein Analogon bietet. Neu ist vor allem die Inspiration durch das Symbol oder der Dialog mit ihm, wodurch — entsprechend dem im Stil sich äußernden Drang nach Lebendigkeit — eine lebhaftere Aktion erreicht wird. Die genauen Vorlagen fehlen; in manchen Zügen ist eine Beziehung zu den beiden der Palastschule angehörigen Blättern mit den 4 Evangelisten in Aachen und Brüssel vorhanden (vgl. die Mantelkurve an der Brust des Markus und das aufgeschlagene breite Buch, das er hält).

Die Kanonbogen weichen von denen der Palastschule erheblich ab, die Konkordanzen jeder Seite stehen zwischen zwei einen Dreieckgiebel tragenden Säulen, auf den Giebelschrägen wachsen Pflanzen, treiben Figuren und Tiere ihr Wesen (teils Jagdszenen, teils Szenen aus dem täglichen Leben, teils einzelne Tier- und Menschengestalten), alle in lebhafter Bewegung.

Diese kleinen Figürchen geben den Anhaltspunkt zur Lokalisierung des bilderreichsten Denkmals der karolingischen Malerei, des Utrechtspalters (Univ. Bibl. 32), auf dasselbe Skriptorium. Die Übereinstimmung ist so groß, daß man stellenweise — der Utrechtspalter ist nicht das Werk eines Künstlers — an dieselbe Hand denken könnte. Seine Illustrationen geben eine wörtliche Umsetzung der einzelnen Wendungen der Psalmen ins Bild — eine ebenfalls aus Byzanz abzuleitende Illustrationsweise. Sie bringen den Stil des Ebo-Evangeliars in reiner Federzeichnung und lassen erkennen, daß er nur in dieser Technik sich ganz auslebt, von Natur aus Zeichnungsstil ist, der im Ebo-Evangeliar auf die Malerei übertragen wird. In geistreich-skizzierender Weise werden die kleinfigurigen an sich zusammenhanglosen Szenen bald lose stichelnd, bald in dichten Schattenlagen, ohne Rahmen aber in einem gemeinschaftlichen Landschaftsgrund mit feinem Verständnis für das Kompositionelle zwischen den Text eingefügt. Die Figürchen sind elegant und beweglich, äußerst lebhaft, oft outriert in den Gesten. Das Ganze macht den Eindruck, als sei eine Konzeption in unmittelbarster Übertragung zu Papier gebracht, als handle es sich um ganz selbständige Gestaltungen. Dem steht aber entgegen, daß einige Kompositionen ganz entsprechend an einer anderen Stelle der betreffenden Seite als Vorzeichnung erhalten sind, und daß Taf. 19

trotz der Beteiligung mehrerer Hände Illustration und Stil einheitlich bleiben. Offenbar also hatte man doch ein (wohl byzantinisches) Vorbild, dem man — freilich mit völliger Beherrschung der improvisierenden Zeichentechnik — folgte.

Es bleibt dieser malerische Federzeichnungsstil nicht auf die bildliche Ausstattung des Psalters beschränkt: die Düsseldorfer Landesbibliothek verwahrt in Cod. 113 ein entsprechendes Evangelistarfragment aus St. Florian in Koblenz.

Andrerseits werden in demselben Kunstkreis Psalterien auch mit Deckfarbenmalereien ausgestattet, freilich nur solche, deren Ausstattung sich auf die Betonung der drei Hauptteile durch ein Bild beschränkt. Der Psalter in der Kathedrale von Troyes enthält eine Deckfarben-Illustration zu Psalm 51, die derjenigen zum gleichen Psalm in Utrecht in den Elementen der Szene genau entspricht, aber keine Kopie sondern selbständige Komposition ist. Der Psalter der Bodleiana Douce 59 bringt zwei ganzseitige Deckfarbenbilder zu Psalm 51 und 101, das letztere der betreffenden Illustration im Utrechtpsalter ebenfalls sehr entsprechend.

An diese Werke nun hat man eine ganze Reihe von Bilderhandschriften, besonders Evangeliaren angereiht, alle mit Kanontafeln und Einzelbildern der Evangelisten. Die drei wichtigsten sind das Evangeliar von Blois (Paris, Bibl. Nat. lat. 265), ein Evangeliar aus Cleve (Berlin, theol. lat. fol. 260) und das sogenannte Loisel-Evangeliar (Paris. bibl. Nat. lat. 17968).

Die Evangelisten des Codex von Blois sind eine genaue Kopie nicht des Ebo-, sondern des Schatzkammerevangeliars; auch in den Gesichtern und übergroßen Nimben. Die Gewandbehandlung ist nicht die malerische des Ebo-Codex, sondern stellt mehr eine zeichnerische Erstarrung der Formen des Schatzkammerevangeliars dar, wie sie schon in den festeren Schattenstrichen des Aachener Blattes in den ersten Anfängen fühlbar ist; aber doch können Einzelheiten, wie der flatternde Mantelzipfel des Markus mit seinem flachen Zickzacksaum nur den genannten Werken von Hautvillers entnommen sein. Auch das Emporführen der Felsenkulisse bis über den Nimbus des Dargestellten entspricht einer Gewohnheit des Ebo-Evangeliars, und die Kanones selbst bringen zwar Rundbogenarkaden (wie das Schatzkammerevangeliar) aber eine Akanthusfüllung derselben, die den Rahmen des Ebo-Evangeliars äußerst verwandt ist, sowie Akroterfigürchen und Bäume, die nahverschwistert sind mit denen des Ebo-Codex.

Ein ähnliches Ineinanderarbeiten von Zügen des Schatzkammerevangeliars mit solchen des Ebo-Codex läßt der genannte Berliner Codex erkennen. Aber die Art der Vermengung ist eine gleichmäßigere. Es ist auch im Ikonographischen, das im Blois-Evangeliar ausschließlich dem Wiener Codex folgte, eine nicht geringe Aufnahme von Elementen des Ebo-Evangeliars zu konstatieren. Das Landschaftliche, die Gesichtstypen sind diejenigen des Ebo-Evangeliars, auch die Symbole werden eingefügt; sie wirken jedoch als fremde Zutat. Andrerseits entsprechen die Kanonbögen wieder mehr der Palastschule. Dabei ist es fraglich, ob das Ebo-Evangeliar selbst und nicht ein verwandter Codex vorgelegen hat, und für Lukas wird eine andere aber wohl ebenfalls Reimser Vorlage benutzt.

Im Gegensatz zu diesen beiden Werken führen vom Loisel-Evangeliar keine direkten Wege zum Codex der Wiener Schatzkammer; es rücksichtigt ausschließlich auf die durch Hautvillers vertretene Richtung, bringt aber gegenüber dem Ebo-Evangeliar einige neue Motive.

Es ist bisher nicht möglich — hier auch nicht der Ort —, die Stellung der übrigen, derselben Richtung angehörigen Evangeliare zu den genannten und untereinander zu behandeln. Das veröffentlichte Abbildungsmaterial läßt jedoch erkennen, daß ein vielfältiges Hin und Her, ein reiches Ineinanderspielen der einzelnen Typen stattfindet, der malerische Stil aber immer gewahrt und auch die Federzeichnungstechnik gelegentlich neben der für Evangeliare dieser Gruppe scheinbar beliebteren Deckfarbenmalerei angewendet wird (Evglr. 68 bei Yates Thompson, jetzt Morgan Library).

Alle diese an die Schule von Hautvillers anzuschließenden Werke sind entwicklungsgeschichtlich und zeitlich später als das Ebo-Evangeliar, das in die 20er oder den Anfang der 30er Jahre gehört. Die früheren rücken mehr an die Mitte des Jahrhunderts heran, die späteren wohl schon in das dritte Viertel saec. IX.

Überblickt man den ganzen Komplex dieser Werke, d. h. des Ebo-Evangeliars und der daran

angeschlossenen Stücke, so ist die Entstehung in demselben Skriptorium bei der Menge der Varianten und Abweichungen sehr unwahrscheinlich. Jedenfalls arbeiten verschiedene Klöster in diesem Stil, der freilich von einem Zentrum ausgestrahlt sein wird. Als weiteres Heimatgebiet aber kommt nach den Anhaltspunkten, welche die Handschriften bieten, nur die Reimser Diözese in Betracht. Fraglich dagegen scheint der Ursprungsort der sogenannten Palastschule, die ja zweifellos die Grundlage dieser Reimser Werke darstellt. Es wurde zuletzt von Goldschmidt wieder einiges für die Wahrscheinlichkeit der Entstehung am Niederrhein ins Feld geführt, hauptsächlich die Provenienzen (Aachen für das noch dort befindliche Evangeliar und den Wiener Codex, Xanten für Brüssel), und eine Stilübertragung von Aachen nach Reims durch die Persönlichkeit des Ebo vermutet, der eine Zeit lang Bibliothekar Ludwigs des Frommen in Aachen war. Nun muß aber einerseits die vom Evangeliar von Blois und Berlin theol. lat. fol. 260 in Reims neben dem Evangeliar benutzte Palastschulvorlage dem Schatzkammer-Evangeliar fast bis ins Kleinste entsprochen haben, andrerseits ist die Existenz eines zweiten so eng mit dem Wiener übereinstimmenden Palastschulcodex im Hinblick auf die Abwechslung der Evangelistenbilder in der Palastschule wenig wahrscheinlich, es liegt viel näher, das Schatzkammer-Evangeliar selbst als Vorlage zu denken. Sollte dieses aber von Aachen nach Reims und eine ganze Zeit später wieder nach Aachen zurückgelangt sein? Bleibt die Möglichkeit, daß die Vorlage des Schatzkammerevangeliars nach Reims gelangt ist. Aber auch diese Annahme scheint wenig überzeugend gegenüber der Tatsache, daß die früheste und stärkste Einwirkung der Palastschule eben in der Reimser Gegend liegt. Nimmt man hinzu, daß gerade das Evangeliar v. Blois aus Beauvais, nicht vom Niederrhein stammt, daß das Evangeliar in Brüssel nicht vor dem 10. Jahrhundert in Xanten bezeugt ist, und auch bei der Wiener und Aachener Hs. die Verbindung mit Aachen sich nicht bis in die Entstehungszeit mit Sicherheit zurückverfolgen läßt, so wird man doch eher zu einer Lokalisierung auch der Palastschule in das Gebiet von Reims neigen. Strikt beweisen läßt sie sich freilich bisher nicht. Auf jeden Fall aber stellen die drei Palastschulhandschriften eine frühere Phase der Reimser Kunst dar; sie gehören noch in das 1./4. saec. IX. Auch die Initialornamentik hat Beziehungen zur Reimser, welche letztere an den manchmal ganz gerade Linien einflechtenden losen Bandknoten und schmalen Blättern leicht kenntlich ist. Taf. 20

Metz

In unmittelbarer Anlehnung an die Reimser Kunst bildet sich in Metz ein neuer, ebenfalls dieser malerischen Richtung folgender Stil aus. Die Gruppe der Handschriften, die ihn zeigen, ist nicht groß, nur drei sind erhalten. Die Schule hat im Gegensatz zu anderen großen Karolinger Schreibstuben nicht für den Hof gearbeitet, soweit wir aus dem Erhaltenen urteilen können, und der Schmuckstil ihrer Hss. scheint mehr lokale Bedeutung zu besitzen, keine weiteren Kreise gezogen zu haben, man kann weder im 9. noch im folgenden 10. Jahrhundert, in dem doch besonders zur Zeit des neuen Aufschwungs nach der Jahrhundertmitte immer wieder an karolingische Vorbilder angeknüpft wird, eine stärkere Nachwirkung dieser Metzer Schule konstatieren.

Taf. 21 Die Lokalisierung auf Metz darf als gesichert gelten. Das Hauptwerk, das sogenannte Drogosakramentar, das aus der Metzer Kathedrale nach Paris gelangt ist (Bibl. Nat. 9428), war für Metz bestimmt, und auch die beiden übrigen Angehörigen der Gruppe, zwei Evangeliare in Paris (Bibl. Nat. lat. 9383 und 9388), sind aus dem Metzer Domschatz dorthin gebracht worden.

Die zunächst ins Auge fallende Eigentümlichkeit der Gruppe ist der Verzicht auf das Bild des schreibenden Evangelisten, überhaupt auf das selbständige gerahmte, oder auch wie im Utrechtpsalter ohne Rahmen dem Text eingefügte Bild, die figürliche Ausstattung bleibt auf die Initialen beschränkt. Hier aber entfaltet sich in einer Fülle kleinfiguriger, lebhaft bewegter Szenen eine Erzählerfreude, die nur in den Darstellungen des Utrecht-Psalters innerhalb der karolingischen Malerei eine Parallele findet.

Die Unterbringung dieser Szenen an und in den Initialen ist äußerst abwechselungsreich. Bald ist es ein lockeres Verstreuen der Begebenheiten in einzelnen kleinen Figurengruppen über den Buchstaben, bald ein sorglos-unbekümmertes Aneinanderreihen verschiedener, nicht zusammengehöriger Erzählungen, das wieder an die ungezwungene Art erinnert, mit der im Utrecht-Psalter die Szenen und Figuren zusammengestellt werden.

Eine derartige Illustration der Initialen mit inhaltlich bedeutungsvollen Darstellungen und

Figuren begegnet in der vorkarolingischen Buchmalerei nur ganz vereinzelt (London, Cott. Vesp. A. I.) und ist auch in karolingischer Zeit — abgesehen von wenigen Beispielen in der Adagruppe und Tours — sonst nicht üblich. Wir finden diesen Typus der historiierten Initiale, der in der Folge breitesten Raum gewinnt, hier im Drogo-Sakramentar zum ersten Male konsequent und als beherrschende Illustrationsart angewendet.

Die Gebiete, aus denen die Darstellungen genommen werden, sind sehr verschieden. Die Szenen bedeuten eine wesentliche Bereicherung unserer Vorstellung vom Bilderkreis der karolingischen Malerei. Teils sind es Geschichten des Neuen Testaments, oft in sehr ausführlicher Schilderung, teils Darstellungen aus den Viten und Martyrien der Heiligen, teils breit erzählte Szenen aus dem gottesdienstlichen Leben und etliche durch den Text des Canon Missae gegebene Typologien.

Vergleicht man den Stil mit Reims, so ergibt sich die enge Beziehung zu dem Utrecht-Psalter- oder den Canones-Figürchen des Ebo-Evangeliars schon in der Kleinfigurigkeit, dann vor allem auch im Motivlichen, in der Bewegung, der Gesichtszeichnung, den feinen zitterigen nnd manchmal unterbrochenen Konturen. Aber die Gestalten der Metzer Handschriften sind nicht so schlank und schwungvoll wie diese Reimser, weniger fein pointiert und elegant (vgl. z. B. die Gewandmotive), weniger reich im Detail, weichlicher.

Im Ganzen macht sich eine mehr dekorative Neigung geltend. Sie äußert sich am offensichtlichsten in der Einführung einer reichen vegetabilen Ornamentik. Ranken mit fleischigen klein- und vielfach ausgezahnten Blättern legen sich um den Buchstabenkörper, den leeren Raum zwischen den Buchstabenbändern füllend, oder bedecken in Windungen oder Zweigen die Öffnungen; Blätter der gleichen Art treten besonders an den Enden des Buchstabens zu Büscheln zusammen. Daneben findet man — erstmalig — bandartige Ranken mit knospenähnlichen Ansätzen, wie sie in den Hss. des 10.—12. Jahrhunderts dann eine so große Rolle spielen (Weber, Taf. 13 und 14), sowie zarte, nur aus einer schmalen Linie gebildete Wellenranken. Dasselbe reiche Blattwerk gibt auch die Verzierung für die Zierseiten und Kanonbogen ab, die in manchem ebenfalls an Reims anklingen, so in der Vorliebe für gelegentliche Eckakroterfigürchen.

Aus Reims sind diese pflanzlichen Formen nicht abgeleitet, hier wird ja eine ausgesprochene Zurückhaltung im Ornament geübt und für die Initialen hauptsächlich abstraktes Bandgeflecht verwendet. Vielmehr verraten die Ranken, die die Öffnung des abgebildeten D füllen, deutlich die Abkunft von der antiken Akanthusranke, und auch die zarten regelmäßigen Wellenranken (Weber Taf. XVII oben) stehen Antikem ganz besonders nahe (Dreifuß aus Pompeji in Neapel, Woltmann und Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker I. Abb. 546). Auch die rankenumwundenen Säulen und die bekrönenden Giebel der Zierseiten mit ihrem ornamentierten Giebelfeld und dem reichen Blattschmuck von Architrav und Sims berühren sich eng mit Antikem. Im Zusammenhang damit ist zu sagen, daß Goldschmidt für die neutestamentlichen Szenen der stilverwandten Elfenbeintafeln von Paris lat. 9388 eine altchristliche Vorlage annimmt, und daß auch für die Ikonographie der gemalten Evangelien- und Heiligenszenen dieses Codex wie des Drogo-Sakramentars die Einwirkung einer solchen denkbar wäre; freilich mahnen hier die Evangelien-Illustrationen des Reimser Fragments in Düsseldorf zur Vorsicht.

Man kommt also auch in Metz zu der Annahme eines renaissancehaften Zurückgreifens auf altchristliche Kunstwerke, das aber gegenüber der Wirkung der Reimser Vorbilder stark in den Hintergrund tritt.

Tours

Wie die Reimser Gruppe, so entspringt die Schule von Tours einer bewußten Aufnahme spätantiker Formen und Techniken, aber die Umsetzung in das Linear-Ornamentale mittelalterlicher Auffassung ist stärker, selbst in dem Stuttgarter Evangeliar, das die antike Abstammung am deutlichsten zur Schau trägt. Sein Vorbild gehört auch offenbar einer anderen etwas mehr schematisierenden, die feste lineare Begrenzung der Form suchenden Art an. In den anderen touronischen Werken wird die Entfernung von Antikem nachdrücklicher, so daß sie eine Art Mittelstellung zwischen der Reimser Gruppe und der ganz linearen Richtung der Adagruppe einnehmen. Jedoch ist das nicht die Folge einer Beeinflussung durch diese oder jene, sondern eine selbständige Erscheinung, die zwischen beiden steht.

Man hat die ersten Hauptwerke Touronischer Miniaturmalerei mit Alkuin in Verbindung zu bringen

versucht, der ja von 796 bis zu seinem Tode 804 das Kloster leitete — eine begreifliche Anknüpfung an seine Verdienste um Revision des Bibeltextes, Rechtschreibung, Schriftreform. Schon Haseloff (Michel) hat aber die nachalkuinische Entstehung dieser Werke betont, und neuerdings hat Köhler (Festschrift zum 60. Geburtstag v. Herm. Degering S. 172) eine Gruppe sicher alkuinischer Hss. zusammengestellt, deren Ausstattung (nur Initialen und Kanonbögen) noch die Tiere, das Flechtwerk, die Blattformen vorkarolingischer Buchmalerei verwendet, auch in der Disposition dieser Motive noch im Vorkarolingischen wurzelt und von den bekannten ersten Hauptwerken der Schule durch eine tiefe Kluft getrennt ist. Diese bedeuten etwas völlig Neues, das auch in Handschriften, die, reicher und figürlich ausgestattet, sich nach den Andeutungen Köhlers an jene Alkuingruppe anschließen lassen, keine Vorstufe hat. Vielmehr findet man diese nach Haseloff in den Werken des Adalbaldus (Paris Bibl. Nat. lat. 17227, nouv. acq. lat. 405, wovon nur ein Blatt erhalten, Vita Martini, Quedlinburg Gymnasium), deren Ausstattung sich im wesentlichen auf Ornamentales beschränkt.

Die ersten Hauptwerke sind das Gauzelinusevangeliar in der Kathedrale von Nancy (Abb. bei Boinet), die Bibeln in Zürich (C. 1), Bamberg (A I. 5) und Bern (3 und 4), sowie eine Vita sci. Martini in Paris (Bibl. Nat. lat. 10 848).

Figürliche Ausstattung bringen nur Nancy und Bamberg. Beide haben die Darstellung des Lammes mit Evangelistensymbolen, großen Propheten und Cherubim, Nancy ferner Bilder der Evangelisten in sehr eigentümlicher Form, Bamberg die Geschichte der ersten Menschen in Streifen übereinander. Diese ersten Genesis-Bilder aus karolingischer Zeit lassen die Ableitung aus einer guten altchristlichen Vorlage deutlich erkennen; man vergleiche die Lebendigkeit der Erzählung, die reiche Gruppe der gut bewegten und gezeichneten und zum Teil nicht abendländischen Tiere, die bandartige, in letzter Linie auf eine Rollenillustration zurückgehende Anordnung, die Abtrennung der Szenen durch Bäume, welche die Vorstellung eines kontinuierlichen Schauplatzes hervorruft.

Die Handschriften in Nancy und Bamberg stehen nicht auf genau derselben Entwicklungsstufe. Man kann den Unterschied an den eng übereinstimmenden Bildern mit dem Lamm Gottes gut demonstrieren. Nancy ist enstschieden früher, lockerer in der Bindung und symmetrischen Entsprechung der einzelnen Teile, weniger ausgewogen, sparsamer im Ornament.

Die Bilder in Nancy und Bamberg zeigen eine eigentümliche Technik. Die Figuren heben sich als goldene und silberne Silhouetten, teilweise auch nur mit Metallfarbe gezeichnet, vom Pergamentgrund ab. Der Gedanke einer Anregung durch Werke antiker Kunst wie Goldgläser und Stoffe liegt nahe. Auch für die ornamentalen Teile wird diese Metalltechnik bevorzugt; Farben werden daneben nur sparsam und in knapper Auswahl verwendet.

Man glaubte in der Beschränkung auf diese Metalltechnik ein Kennzeichen der Frühperiode, in der Einführung der Deckfarbenbilder eine Errungenschaft erst der großen, die Schule in voller Entfaltung zeigenden Werke zu sehen. Zu Unrecht! Ein Evangeliar in Stuttgart, das nach der Ornamentik der Kanontafeln noch in die Nähe des Gauzelinus-Evangeliars in Nancy rückt, enthält fünf große Deckfarbenbilder: die vier Evangelisten und den von den Evangelistensymbolen umgebenen Christus. In grandioser Einfachheit thronen die Stuttgarter Gestalten vor einem unregelmäßigen malerischen Wolkenhintergrund. Ein horizontales Schriftband, über dem dieser Hintergrund jedoch weiterläuft, trennt sie von dem eine entfaltete Schriftrolle tragenden Symbol über ihnen. Das Akzessorische ist auf das Nötigste beschränkt, der Erdboden teilweise gar nicht angedeutet, so daß sie in eine höhere himmlische Sphäre gerückt scheinen. Das Ganze einseitig und völlig bestimmt durch ganz enge Anlehnung an Altchristliches, in der malerisch illusionistischen Technik, dem Arbeiten mit breiten Licht- und Schattenflächen, den virtuos gemalten atmosphärischen Gründen, der starken Räumlichkeit, den Gesichtstypen, der Haltung des bartlosen Christus mit dem aufgestützten langen Kreuzszepter, das man von antiken Herrscherbildern her kennt (Silberschild Theodosius' des Großen in Madrid), dem einfachen Rahmen mit Perlstab. Der Abstand zur Spätantike ist am fühlbarsten in der Gewandung, welche mit ihren linear fixierten breiten Schatten- und zarten Lichtlinien den Körper wenig mehr zur Geltung kommen läßt — eine Veränderung, die aber, wie gesagt, wohl im Vorbild schon angebahnt war.

Demgegenüber ist in dem Evangeliar, das Kaiser Lothar wahrscheinlich 840—43 in Tours ausführen

ließ (Paris Bibl. Nat. lat. 266), eine Angleichung dieses malerischen Stils an die lineare und ornamentale Art der Hss. in Nancy und Bamberg eingetreten. Die Maiestas dieser Hs. nimmt mit der Abtrennung der einzelnen Bildteile durch feste Rahmen, der Neigung zu geometrischen Formen und klaren Silhouetten, dem glatten Hintergrund ebenfalls Elemente auf, die schon in Nancy und Bamberg auftreten, die Technik ist aber Deckfarbenmalerei mit Gold- und Silberlichtern auf den Gewändern. Die Evangelisten bringen zwar den Wolkenhintergrund der Stuttgarter Bilder in schematisierter Form, gehören aber einem anderen ikonographischen Typus an, sind offenbar einer anderen Vorlage nachgebildet, der vielleicht auch die dichten Gold-Schraffierungen der Gewandung entstammen. (Oder handelt es sich um eine ornamentale Weiterbildung der Goldlichter im Stuttgarter Codex?)

Das Lothar-Evangeliar, das ebenso wie der Lothar-Psalter in London mit dem Bild des thronenden Kaisers das antike Thema des Herrscherbildes in die ma. Buchmalerei aufnimmt, ist in der konsequenten Straffheit des Aufbaus ein Höhepunkt der Schule. Andere, ebenfalls gegen Mitte des Jh. entstandene Werke gehen in dem Prunk der Ausstattung noch weiter, lassen aber besonders im Figürlichen teilweise eine leichte Vergröberung erkennen, es werden zahlreiche, nicht immer gleichgute Kräfte zu ihrer Ausstattung herangezogen. Diese Hss. treten anspruchsvoller auf, bringen große Formate, haben aber nicht die Tektonik der Komposition wie das Lothar-Evangeliar, man vergleiche die Maiestas domini desselben mit derjenigen der Vivians-Bibel.

Diese Bibel, die Graf Vivian (846—51 Säkularabt in Tours und Marmoutiers) Karl dem Kahlen überreichte (Paris, Bibl. Nat. lat. I), und eine Bibel aus Moutiers-Grandval im Jura (Brit. Mus. add. 10546) sind die durch den Umfang der Ausstattung hervorragendsten Stücke der Periode und der touronischen Schule überhaupt. Beide enthalten zahlreiche Deckfarben-Bilder, wie überhaupt diese Periode für ganzseitige Darstellungen entsprechend dem stärkeren Prunkbedürfnis die Deckfarbentechnik entschieden bevorzugt, während die Gold- und Silbersilhouetten mehr auf den Ornamentseiten und in den Initialen Verwendung finden. Taf. 22

Eine ganze Anzahl der Bilder sind beiden Bibeln gemeinsam: Zwei apokalyptische und zwei Mosesszenen und vor allem der thronende Christus mit Evangelistensymbolen und großen Propheten, sowie die Geschichte der ersten Menschen. Das erlaubt, die Stellung der Hss. zueinander und auch zu den vorangehenden Codices mit ihren Lamm-Gottes- und Maiestasbildern und Genesisszenen sehr genau festzulegen.

Die Londoner Bilder stehen den altchristlichen Vorlagen, wie sie am deutlichsten in der Stuttgarter Hs. zu uns sprechen, näher als die Viviansbibel, sind also wohl auch etwas früher als diese. Die Maiestas bleibt der Gesamtanordnung der Lamm-Gottes-Bilder von Bamberg und Nancy treu, zeigt aber auch Berührungspunkte mit den Maiestas-Darstellungen im Lothar-Evangeliar und vor allem im Stuttgarter Codex.

Auch in der Maiestas der Viviansbibel ist das alte Anordnungsschema deutlich, aber anders ausgewertet und stärker im Sinn einer ornamentalen Bereicherung umgeformt, die sich auch sonst in dem Codex durchsetzt. Die Beziehungen zum Lothar-Evangeliar sind entscheidend, diejenigen zum Stuttgarter Codex treten zurück.

Die Genesisbilder zeigen beide Male die streifenförmige Komposition wie in Bamberg, sind teils ausführlicher, teils knapper als Bamberg, bewahren das Antike vielfach reiner, sind aber durchaus nicht untereinander entsprechend. Die ikonographischen Verbindungen führen beide Male bald nach Bamberg, bald nach London bzw. Paris, und jede dieser drei Hss. enthält Szenen, die in den andern beiden Hss. nicht oder anders vorkommen. Also nirgends eine eindeutige und einheitliche Kopie, sondern ein kompliziertes Hin und Her der Beziehungen. Offenbar hat ein reichhaltiger Genesis-Zyklus altchristlicher Zeit in Tours gelegen, aus dem die Miniatoren je nach Geschmack und nach dem zur Verfügung stehenden Platz bald diese, bald jene Szene entnahmen oder unterdrückten, dem sie bald in diesem, bald in jenem Punkte näher stehen und dessen Einwirkungen sich mit denen von Ableitungen dann wieder durchkreuzen. Im ganzen hat jedenfalls London am meisten, Bamberg am wenigsten von ihm.

Außer den auch in der Londoner Bibel vorhandenen Darstellungen enthält der Vivianscodex ganzseitige Illustrationen der Geschichte der Bibelübersetzung durch Hieronymus und der Bekehrung

Pauli sowie ein Bild des David mit den Cerethi und Pelethi, Psalmendichtern und Kardinaltugenden. Die erstgenannten verwenden die in Tours beliebte streifenweise Übereinanderreihung der Szenen. Dagegen gibt das David-Bild wieder die Einordnung der Hauptfiguren in ein Oval und den einheitlichen Wolkenhintergrund wie die Maiestas in Stuttgart. Schließlich ist das berühmte und oft abgebildete Dedikationsbild zu nennen. Wie das Thema, das hier in der abendländisch-nachantiken Kunst erstmalig wieder auftritt und in der Folge eines der beliebtesten wird, so ist auch die Komposition spätantik: in weitem Kreis gruppieren sich die Figuren um den thronenden Imperator und der räumliche Gehalt dieser Anordnung ist immer noch zu spüren.

An die beiden letztgenannten großen touronischen Werke sind die Bilder eines Berliner Evangeliars aus Prüm anzuschließen (theol. lat. fol. 733); die Maiestas Domini desselben knüpft an diejenige in London an und läßt deutlich das Fortschreiten der ornamentalen Tendenz sehen. Die Evangelistenfiguren dagegen lassen sich mit denen der Viviansbibel zusammenbringen, sie sind ein Schulbeispiel für das mittelalterliche Prinzip, durch Kombination mehrerer, verschiedenen Stellen entnommener Formen eine neue zu bilden, wobei gern Umkehrungen von links und rechts vorgenommen werden und mancherlei Variationen eintreten. Andrerseits entspricht wiederum die Abtrennung der Symbole durch einen Inschriftstreifen dem Stuttgarter Codex.

Die Berliner Bilder gehören schon in den Anfang der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Im weiteren Verlauf desselben ist ein allmählicher Abstieg ständig zu beobachten; die Ausstattung der Hss. wird spärlicher, die Formen degenerieren, die Ornamentik verwildert, die Goldsilbersilhouetten werden selten, Formen anderer karolingischer Schulen dringen ein, besonders das Blattwerk der sogenannten Schule von Corbie findet Aufnahme, man kopiert äußerlich und ohne Überlegung. Diese Epoche lebt vom Replizieren dessen, was die vorangehenden schaffenskräftigen hervorgebracht, ohne mehr die Fähigkeit zu einer selbständigen Auswertung der großen Tradition zu besitzen.

Taf. 23 Das Hauptthema der touronischen Ornamentik, die vollausgebildet zuerst im Lothar-Evangeliar vorliegt, ist die Arkade, wie sie für die Kanones üblich ist, hier aber auch als Rahmen für Kapitelverzeichnisse im Verlauf des Textes eingefügt wird. Die Miniatoren der Schule sind unerschöpflich im Variieren dieses Motivs, in immer neuen abwechslungsreichen Verzierungsarten. Neben Rundbogen und Säulenarkaden begegnen rechtwinklige Umrahmung des Hauptbogens und horizontale Abschlüsse der Öffnungen, neben gleichbreiten Doppelarkaden Verbindung einer schmalen niedrigen mit einer breiteren und höheren, wobei sich wieder verschiedene Kombinationsmöglichkeiten ergeben, u. a. m. Besonders beliebt und für Tours eigentümlich ist es, die ganze Arkade einem rechteckigen dicht anschließenden Rahmen einzuschreiben.

Diese Formen bilden das Gerüst für ein heiteres und feines Spiel von Ornamenten. Auf den rechteckigen Umrahmungen und auf den Bogen tummeln sich allerlei goldene und silberne Figürchen, gewöhnlich rechts und links von einem oft halbkreisförmigen Mittelstück mit Blattwerk angeordnet, die Zwickel zwischen den Rahmen und Bogen füllen gegenständige Tiere, Fabelwesen, Figuren; in den Bogen selbst werden an dünnen Fäden Kronen, Lampen, Vasen, Hörner aufgehängt. In den Bogenzwickeln steile Blattstiele, auf den Bogenscheiteln bekrönende Blattmotive. Münzenähnliche Medaillons mit eingezeichneten Köpfen oder Tieren sind häufig. Daneben eine Pflanzen-Ornamentik von ausgeprägter Eigenart, besonders das breitlappige, kräftige goldene und silberne Blattwerk, und die ganz zarten, farbig gezeichneten kleinen Ranken mit zierlichen Blättern und Träubchen sind charakteristisch. In den architektonischen Formen Akanthusmuster, Wellenranken in verschiedenen Konstellationen, Stabmuster, aus dem Kymation abgeleitete Friese, Rautenbänder, Flechtbänder. Die Rahmenecken werden meist durch Flechtknoten betont.

Die Motive im einzelnen sind meist antiken oder orientalischen Ursprungs: scheibentragende Eroten, eine Frau, die Hühner füttert, ein Hirt mit seinen Ziegen, spinnende Frauen, Bellerophon und Chimära, der Capricornus, die Tierkreiszeichen, Vögel, die aus einer Schale trinken, Elefanten, Geparden, Greife, Einhorn, die schon genannten Münzen, Akanthusfriese, kl. Wellenranken; gegenständige Tiere kehren besonders oft wieder; dazu kommen dann christliche Symbole: die Hand Gottes mit dem Kreuz, das Kreuz mit der Taube und zwei Engeln.

Dieselbe Ornamentik wird auch für die Zierseiten und Initialen verwendet, die in reicher Fülle den Text durchziehen. Letztere enthalten öfters biblische Szenen und Figuren in Goldsilhouetten.

Die Zierseiten von Tours sind wohl die hervorragendste Schöpfung karolingischer Ornamentik und darüber hinaus der Buchkunst überhaupt. Mit vollendetem Raffinement ist der Gegensatz zwischen festen kompakten glattkonturierten und feinen, oft überzarten und reichsilhouettierten Formen ausgenutzt und durch die zurückhaltende Ornamentierung und feine Innenzeichnung der ersteren zugleich aufs glücklichste gemildert. Es herrscht eine ganz bewußte Ökonomie der Verzierung und Farbe, welche jedes Motiv und jede Farbfläche mit Bedeutung wirken läßt und zusammen mit der vornehmen Technik den Eindruck besonderer Kostbarkeit hervorruft. Dazu kommt eine starke Begabung für das Kompositionelle; die Akzente werden kühn und mit Geist gesetzt; die Formgebung ist in den Haupt-Handschriften von vollkommener Eleganz und kühler Präzision.

Anglo-fränkische Gruppe

Bei den Ende des 8. und in der 1. Hälfte des 9. Jh. entstehenden karolingischen Schulen ließ sich fast immer ein direktes Anhaltsuchen bei Kunstwerken konstatieren, welche die Malerei der Spätantike — wenn auch in verschiedenen Brechungen — konservierten. Demgegenüber können sich die Gruppen, welche um die Jahrhundertmitte auftreten — wie z. B. auch die des Drogo-Skramentars — auf eine eigene karolingische Tradition stützen, welche ihnen die der Antike entnommenen Formen schon in mittelalterlicher Umbildung bietet. Daneben greift man in einer Gruppe in ausgedehntem Maße auf insulare Vorbilder des 8. Jahrhunderts zurück. Die von Bastard geprägte Bezeichnung »frankosächsisch« dieser von Janitschek und Friend nicht ganz überzeugend teilweise nach St. Denis lokalisierten Gruppe sucht dieses Abhängigkeitsverhältnis nach zwei Seiten zum Ausdruck zu bringen; noch treffender aber ist die von Goldschmidt vorgeschlagene Benennung »anglofränkisch«; sie vermeidet das mißverständliche »sächsisch« und deutet zugleich das Überwiegen der insularen Elemente an.

Die Gruppe umfaßt eine große Anzahl von Bibeln, Sakramentaren, Evangeliaren — s. Haseloff-Michel u. Millar, Kat. Beaty I S. 45 — und ein Evangelistar. Das bedeutendste Stück ist eine für Karl den Kahlen nach 865 gefertigte Bibel der Bibl. Nat. in Paris (lat. 2), die sogenannte Zweite Bibel Karls des Kahlen. Ihre Ausstattung ist rein ornamental: Kanones, Zierseiten, Initialen. Diese Zurückhaltung im bildlichen Schmuck ist charakteristisch für die ganze Gruppe; auch im Ornament wird die menschliche Figur vermieden. Abgesehen von einer Kreuzigung mit Stephaton und Longinus im sogenannten Evangeliar Franz II. in Paris (Bibl. Nat. lat. 257) findet man nur Darstellungen der vier Evangelisten, und auch diese sind besonders in den noch dem 9. Jahrhundert angehörenden Hss. selten, in dem Evangelistar von St. Vaast in Arras überdies nur sehr klein in den die Rahmenecken betonenden Quadraten angebracht, eine Anordnung, die dann von der Kölner Buchmalerei des 11. Jahrhundertt übernommen wird. Taf. 24 Taf. 25

Die Ornamentik ist ganz stereotyp; eine Entwicklung wie in Tours läßt sich nicht konstatieren. Motive und Stil liegen in der ersten Hs. fertig ausgebildet vor und bleiben während der eigentlichen Blütezeit dieselben. Erst spät scheint da und dort eine gewisse Verwilderung einzusetzen.

Die Kanones zeigen regelmäßig zwei große und schwere seitlich-rahmende Säulen mit flechtwerkgefüllten Schäften, durch einen großen entsprechend ornamentierten Bogen verbunden, dazwischen zierliche Arkaden mit glatten goldenen oder silbernen dünnen Schäften; selten wird die Mittelsäule wie die beiden äußeren Säulen gebildet. Der zusammenfassende Bogen zeigt allerlei ungewöhnliche Varianten z. B. Teilung in zwei spitze, nach außen ausgeschweifte oder zwei sich schneidende Bogen, die gern in Tierköpfe auslaufen (Boinet Pl. 97). Bei der Verbindung der kleinen Säulen fallen die giebelbalkenähnlich sich kreuzenden überlangen Vogelschnäbel, die häufige Verwendung des Hufeisenbogens besonders auf. Der ornamentale Akzent liegt auf der großen rahmenden Arkade, den Zwickelfüllungen, den Basen und Kapitälen, sowie auf den charakteristischen Scheiben, Quadraten oder Sternblumen, welche die Säulenschäfte unterbrechen. Man findet hier vor allem insulare Tier- und Flechtornamentik: ganze in Flechtknoten auslaufende Tiere mit bandartigem Körper als Basis oder Zwickelfüllung, stehende Vögel in den Seitenzwickeln, gegenständige Tierköpfe als Kapitäle und Basen, Tierklauen als Basis, dann aber auch architektonische Basen- und Kapitälformen, unter denen solche aus vielen Wulsten, Kehlen und Platten besonders ins Auge fallen, öfters kombiniert mit rundlappigem, meist

hellgerändertem Blattwerk. Dieses tritt auch sonst verschiedentlich auf, sowohl in streifenförmiger Anordnung wie als Rosette und Stern oder als Kapitäl und Basis, und zwar sind es meist palmetten- oder halbpalmettenförmige Bildungen.

Tafel 25 Die Zierseiten beschränken sich auf das Incipit, auf die Anfangsworte der Evangelien, das Vere-dignum und Te-igitur. Sie geben einen meist rechteckigen, mit Flechtwerk oder Blattfriesen gefüllten Rahmen, der die Anfangsworte umschließt. Rahmenecken und Mitten werden energisch betont durch große, auffälliger ornamentierte Kreise, Quadrate, Vierpässe. In den Rahmenmitten tritt an ihre Stelle öfters eine halbkreisförmige Ausbuchtung, in den Ecken ein eingeflochtener, nach innen herzförmig zugespitzter Kreis, der von dieser Spitze aus zwei den Rahmen schneidende in Tierkopf oder Halbpalmette endigende Bogen zurücksendet. Es ist diese Eckverzierung ein ganz besonderes Merkmal der Schule. Selten findet sich statt dieses rechteckigen Rahmens eine Bogenstellung, einmal eine Arkade mit horizontalem Abschluß. Die Zierschrift innerhalb dieser Rahmen wählt teils einfache Majuskelreihen, teils eine oder zwei große Initialen, denen sich die übrigen Buchstaben einfacher in teils irischen, teils karolingischen Majuskeln einfügen. Oft findet eine ornamentale Bindung mehrerer Teile durch ein loses Netz von Punktreihen statt, wie sie auch die Initialen umziehen, und einzelne Buchstaben oder Zeilen bekommen eine Folie aus kleinen, in verschiedener Richtung schraffierten Flächen. Als Hintergrund dient mit ganz seltenen Ausnahmen das ungefärbte Pergament.

Die Initialen zeigen den gleichen Gegensatz von einfachen flechtwerkgefüllten und unterbrechenden oder abschließenden, reich ornamentierten Partien wie die Rahmen und Kanones und dieselben Motive. Einige neue Ornamentformen derselben sind insularen, und zwar offenbar südenglischen Hss. entnommen, ebenso wie alle anderen, wie vielfach auch die Form der Majuskeln, die Vorliebe für runde und quadratische Motive (die in den Initialen in ganz ähnlicher Weise verwendet werden wie in den Kanones und Zierrahmen und ein wesentliches Charakteristikum dieser anglofränkischen Ornamentik bilden), wie die halbkreisförmigen Ausbuchtungen der Rahmenmitten und vor allem der ganze kalligraphische Habitus. Nur für das Blattwerk läßt sich das nicht beweisen, obschon nicht unähnliche Palmetten und Halbpalmetten und die eigentümlichen hellen Blattränder im Codex aureus von Stockholm vorkommen.

Bei dieser fast ausschließlichen Herkunft aller Formen aus der insularen Kunst und bei der äußerst geringen Umbildung, die sie im einzelnen erfahren, ist ein Vergleich des Gesamtstils hier und dort für die Erkenntnis der karolingischen Kompositionsgesetze besonders aufschlußreich: Die Akzente auf den karolingischen Zierseiten sind sparsamer, aber größer und mit ganz anderem Nachdruck gesetzt; der festzusammenschließende Rahmen fehlt nie, das Ganze wirkt tektonischer, beruhigter. Der Kontrast zwischen Ornamentform und leerem Hintergrund und auch zwischen reichverzierter und glatter Initiale ist kunstvoll ausgenutzt.

Im Gegensatz zu den ornamentalen Teilen ist das Figürliche der Gruppe ausschließlich aus Karolingischem abzuleiten; die an Antikem geschulte karolingische Kunstauffassung lehnt die zu reinem Flächenornament gewordenen insularen Gestalten unbedenklich und einmütig ab. In vorliegendem Fall greift sie auf die Werke eines, wie wir sehen werden, nahegelegenen Zentrums mit einem ausgebildeten Figurenstil zurück: auf Reims. Die Evangelisten des Codex in Arras stehen in engen ikonographischen Beziehungen zur Reimser Schule. Zu dem Johannes im Evangeliar Franz II. ist der Lukas des Evangeliars von Cleve in Berlin und der Matthäus des Evangeliars aus St. Thierry Reims (7) zu vergleichen [1]). Die bewegten Gestalten des Stephaton und Longinus lassen sich mit Kanonesfigürchen des Ebo-Evangeliars zusammenbringen; auch die mit Reims in engem Zusammenhang stehenden Elfenbein-Kreuzigungen der sogenannten Liuthard-Gruppe (Goldschmidt I, 41 u. 44) sind heranzuziehen. Die Wiedergabe des Erdbodens, der Wolken geht auf dieselbe malerische Richtung zurück; die Palmenbäume rechts und links des Matthäus im Evangeliar Franz II. zeigen dieselbe eigentümliche Gestalt wie auf den Kanones des Ebo-Evangeliars. Für den Gewandstil schließlich bietet wieder das Evangeliar

[1]) Der Matthäus im Evangeliar Franz II. entspricht im Unterkörper dem Matthäus des Ebo-Evangeliars, während der Oberkörper die im Wiener Schatzkammer-Evangeliar schon zu belegenden, dann auch im Reimser Kreis aufgenommenen Motive der Mantelschlinge und des gebückten Schreibens, des Tintenhorns in der Linken zeigt; selbst die gelblich-weiße Farbe der Gewandung, das rote Sitzkissen bezeugen diese Abstammung.

von St. Thierry (Mitte saec. IX) die nächsten Analogien; man scheint also spätere, d. h. zeitgenössische Werke des Reimser Kreises benutzt zu haben. Es beschränken sich diese Anlehnungen an Reims aber auf Figürliches und Landschaft im allerengsten Sinne. Die Rahmen der Bilder sind die üblichen anglisierenden der Gruppe, und auch in der Anbringung des Symbols in einem abgeschlossenen Kreis oder Halbkreis über dem Evangelisten oder auf einer besonderen Seite wirkt Insulares weiter.

Die anglofränkische Gruppe läßt sich nicht auf ein bestimmtes Kloster festlegen. Der Bezirk aber, in dem dieser Stil gewachsen ist und geübt wurde, ist schon wegen der außerordentlich engen Verbindung zur Kunst der britischen Inseln im Norden Frankreichs zu suchen. Hier besteht ja auch in den folgenden Jahrhunderten derselbe enge Konnex mit der Kunst Englands. Die Gegend von Arras, St. Amand, Cambrai ist besonders wahrscheinlich: das Evangelistar in Arras ist für St. Vaast gemacht, Boulogne-Hs. 12 stammt aus St. Vaast; ein Sakramentar in Stockholm ist für St. Amand bestimmt, eines in Leningrad für Tournai, ein noch in Cambrai befindliches (162/3) stammt aus der Kathedrale von Cambrai, doch werden auch an entferntere Stellen Hss. geliefert: z. B. nach Reims (Reims 213), St. Denis (Paris Bibl. Nat. lat. 2290) u. a.

„Corbie“ (St. Denis)

Dieser in der ständigen Wiederholung und Beschränkung der Motive doch etwas ermüdenden, bei aller Vornehmheit in Form und Farbe kühlen und weniger als die anderen karolingischen Schulen ansprechenden anglofränkischen Gruppe steht als letzte eine andere entgegen, welche mit pomphafter Entfaltung höchster Pracht und verschwenderischer Ausstattung der Hss. durch figürliche und ornamentale Seiten in rauschendem Akkord die karolingische Buchmalerei beschließt: die sogenannte Schule von Corbie.

Man vereinigt unter diesem Namen eine Anzahl von Werken, die wieder in ganz besonders enger Beziehung zum Herrscherhaus stehen. Drei derselben sind auf Veranlassung Karls des Kahlen entstanden: der vor 869 geschaffene Psalter Karls des Kahlen in Paris (Cod. lat. 1152 der Bibl. Nat.), das ihm sehr nahe stehende Gebetbuch in der Münchener Schatzkammer, der Codex aureus von St. Emmeram in der Staatsbibliothek in München, (lat. 14000) 870 datiert, in dem sich derselbe Schreiber Liuthard (neben seinem Bruder Beringar) nennt, der auch den Psalter Karls des Kahlen geschrieben hat. Von vielen auf Karl den Kahlen, von anderen auf Karl den Dicken wird auch die mit 37 Incipitseiten und 24 ganzseitigen Miniaturen illustrierte Bibel in St. Paul vor den Mauern (die sogenannte Bibel von San Callisto) zurückgeführt. Unter den übrigen zahlreichen Hss. der Gruppe seien ein künstlerisch besonders hochstehendes Sakramentar-Fragment in Paris (Bibl. Nat. lat. 1141) und das Evangéliaire des Célestins (Arsenalbibliothek 1171) genannt. Weitere sind bei Haseloff aufgezählt, von denen jedoch das Rodradus-Sacramentar (Paris lat. 2050) kein typisches Werk der Schule ist.

Taf. 27

Taf. 26

Der Bilderkreis dieser Gruppe umfaßt zunächst die üblichen Einzeldarstellungen der Evangelisten und die Majestas Domini, dann aber bringt er den umfangreichsten karolingischen Zyklus alttestamentlicher Bilder (Bibel von St. Paul); außer den von der Viviansbibel her schon bekannten sind es Szenen aus dem Leben Mosis, Josuas, Samuels, Sauls, Salomos, Judiths, der Makkabäer. Einige Erzählungen des Neuen Testaments treten dazu: Himmelfahrt, Pfingsten, apokalyptische Visionen (genauere Aufzählung in den Mélanges Émile Chatelain S. 5, Anm. 1); auch die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten im Codex aureus von St. Emmeram ist hier zu erwähnen. Das Pariser Sakramentar-Fragment enthält eine vorher in Sakramentaren nicht zu belegende Anzahl ganzseitiger Darstellungen: Außer dem Gekreuzigten (am Kanonanfang) den diktierenden Gregor mit zwei Schreibern, den thronenden Christus, einmal von den Evangelistensymbolen und verehrenden Engeln umgeben, ein zweites Mal zwischen Cherubim, Terra und Mare und auf der gegenüberliegenden Seite die anbetenden himmlischen Heerscharen in der kirchlichen Rangordnung. Schließlich sind die Herrscherbilder zu erwähnen: im Codex aureus von St. Emmeram der Kaiser unter einem Baldachin thronend mit den Waffenträgern und huldigenden Provinzen, oben die segnende Hand Gottes und zwei Engel (das sehr verwandte Bild von St. Paul fügt die Kardinaltugenden hinzu); in dem Münchener Gebetbuch der Kaiser vor dem Crucifixus kniend, im Pariser Sakramentar-Fragment von der Hand Gottes gekrönt zwischen zwei Geistlichen, im Psalter Karls des Kahlen allein thronend.

Den eindeutigsten und schnellsten Aufschluß über die Stilbildung in dieser »Gruppe von Corbie« gibt der Codex aureus von St. Emmeram. Zunächst ist der Anschluß an die Ada-Gruppe offenbar: die

Rahmung der goldenen Schriftkolumnen durch eine breite Ornamentleiste entspricht einem Charakteristikum der Ada-Hs.; die Kanones sind teilweise direkt kopiert nach dem Soissons-Evangeliar. Auch die Neigung zu reicher Ornamentik ist ein verwandtes Moment, ist aber in der sog. Gruppe von Corbie noch viel ausgeprägter.

Ebenso klar ist nun aber auch die Beziehung zu Tours. Das Bild des thronenden Christus mit den vier großen Propheten, den vier Evangelisten und ihren Symbolen ist in direkter Anlehnung an das entsprechende Bild der Viviansbibel entstanden. Abweichungen liegen lediglich in kleinen Varianten der Bewegung der Evangelisten und Propheten und in der etwas andern Unterbringung der Symbole. Auch die Figur Karls des Kahlen selbst steht in Zusammenhang mit Herrschergestalten aus Tours.

Bleiben, abgesehen von der Anbetung des Lammes, die ja — wenn auch in anderer Form — ebenfalls in der Ada-Gruppe zu belegen ist, die Bilder der Evangelisten. In der Arkadenrahmung derselben mag man einen Anklang wieder an die Ada-Gruppe spüren, ebenso in der Architektur, die den Markus und Lukas halbkreisförmig umgibt. Die Bewegungsmotive der Figuren dagegen gehen auf Reimser Vorlagen zurück. Ihnen ist auch die Art der Anbringung der Symbole und manches andere Detail (etwa der Sitz mit den Löwenköpfen bei Markus oder die Pflanzen des Hintergrundes bei Matthäus) entlehnt, während die hellen Wolkensäume wieder an Tours erinnern, ebenso wie die Sterne im Grund.

Schließlich nehmen die Zierseiten mit Einzeldarstellungen der Evangelistensymbole in Medaillons eine anglofränkische Gewohnheit auf.

Dasselbe eklektische Verfahren lassen auch die übrigen »Corbie«-Hss. erkennen. Besonders die Entlehnungen von Tours sind leicht zu fassen. Die Bibel von St. Paul kopiert nicht nur die Maiestas der Viviansbibel, sondern auch die sämtlichen übrigen Miniaturen derselben — bei den apokalyptischen Szenen mit leichten Abwandlungen. Das Abhängigkeitsverhältnis ist dabei nicht weniger eng als im Codex aureus von St. Emmeram. Auch die Einzelbilder der Evangelisten tragen in den abschließenden Kreisbögen u. a. die Ableitung aus Tours deutlich zur Schau. Ebenso besteht eine Abhängigkeit von Tours etwa in den ganz goldenen, nur rot gezeichneten Figuren, die gelegentlich verwendet werden (Evangéliaire de Noailles, Paris, Bibliothèque Nationale lat. 323, Boinet Pl. CXXXV), in den zwischen den Säulen der Kanones herabhängenden Lampen (dieselbe Tafel bei Boinet), in den Gestalten des thronenden Christus beim Pariser Sakramentar Fragment. Andererseits hat Friend mit Recht die Auferstehung der Bibel von St. Paul neben die Illustration zu Psalm 134 des Utrecht-Psalters gestellt, und aus derselben Quelle sind im Evangéliaire des Célestins die Darstellungen der Evangelisten und die Formen der Kanones geflossen. Diese bringen die Reimser Giebel- und Akroter-Figürchen (während in den Kanones von St. Paul hauptsächlich Touronisches anklingt), und die Evangelisten gehen nicht nur ikonographisch, sondern auch farbig auf Reims zurück. Ebenso ist der im Vieleck gebrochene Mauerring, der die Evangelisten hier umschließt, dorther zu verstehen, ganz Entsprechendes kommt in der eben genannten Darstellung des Utrecht-Psalters vor.

Die direkten Kopien der Darstellungen der Viviansbibel in dem Codex aureus und der Bibel von St. Paul bieten eine leichte und sichere Handhabe, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Schule zu konstatieren. Ich greife die Maiestas heraus: In Corbie ist die Fläche viel dichter gefüllt, die ruhigen atmosphärischen Hintergründe sind in feste Streifen zerlegt, das Gerüst der Rahmen komplizierter, diese selbst durch Inschriften oder Blattmuster ornamental bereichert, der Gegensatz von glattem Rahmen und belebter Füllung dadurch verwischt. Die Figuren sind weichlicher und schlaffer, aber stärker bewegt, aufgelöster im Umriß, die Innenzeichnung weniger streng. Im Ganzen ist etwas Unruhiges und in der Häufung der Form sowohl als in der starken, sich besonders in der Anbetung des Lammes zu dramatischer Erregung steigernden Bewegung ein barockes Element in die Darstellung gekommen; man strebt nach stärkerem Effekt. Die Behandlung ist breiter und malerischer, eher dem David-Bild als der Maiestas der Viviansbibel verwandt, arbeitet viel mit Weiß. In ihrer Gesamtheit ergeben diese Veränderungen einen trotz alles Eklektizismus neuartigen einheitlichen und malerischen Stil.

Dieselben Tendenzen wie in den Bildern geben sich in den ornamentalen Teilen kund.

Die Zierseiten, deren die Hss. eine Menge enthalten, sind völlig bedeckt mit Ornamentik. Meist faßt sie nur ein breiter, oft aus mehreren verschieden gemusterten Streifen oder Kästen bestehender Rahmen zusammen. In anderen Fällen aber werden die touronischen Rahmensysteme aus Recht-

ecken und Kreisen aufgenommen, variiert und die so entstehenden Felder dann dicht und in ornamentaler Entsprechung mit Zierformen gefüllt (Codex aureus in München). Bei einfachen Schriftfeldern wird manchmal versucht, durch Betonung der Streifenteilung eine gewisse Disposition zu schaffen. Daneben stehen aber auch Seiten, bei denen eine große Initiale mit dichten Ranken das Feld innerhalb des Rahmens in unübersehbarer Wirrnis füllt. Unter den Ornamenten selbst fällt das krautige breitlappige, oft in stark räumlichen Einrollungen sich bewegende Blattwerk mit seinen weißen oder hellfarbigen zierlich-krausen Randlinien, Punkten und Linien der Innenzeichnung zuerst ins Auge. Eis ist eine Erfindung der Miniatoren von »Corbie«, ebenso wie die eigentümlichen großen Rosettenblüten, die fächerartig gefalteten Sterne, die als Schmuckstücke aufgesetzt werden. Daneben stehen aber viele bekannte Motive: die Gemmenborten der Ada-Gruppe, ihre geraden oder gekreuzten Perlschnüre, ihre Mäander und Marmorierungen, das gebogte, hier in einer weniger festen Form auftretende Blattrankenwerk von Tours. Bei den Initialen vereinigt sich Anglofränkisches mit Flechtfüllungen in den Buchstabenöffnungen, wie sie in Reims ganz verwandt vorkommen. Aber das Fremde ist völlig assimiliert, wird gar nicht empfunden gegenüber dem Neuartigen dieses Ornamentstils, der durch das ständige Weiterspinnen der Form, durch die vielfältige Verschlingung oder dichte Häufung der Ornamente den Eindruck höchsten, üppig wuchernden Reichtums und zugleich durch die vielen zarten Weißhöhungen und das reichlich verwendete Gold eine starke Vereinheitlichung erzielt.

Die Lokalisierung dieser »Schule von Corbie« — eine Bezeichnung, die auf Janitschek zurückgeht — in St. Denis darf jetzt als gesichert gelten, wir verdanken sie A. M. Friend. Auszugehen ist von der Überlegung, daß der Stil nur an einem Ort entstanden sein kann, an dem reich ausgestattete Hss. aller Richtungen der karolingischen Malerei lagen, und zwar müssen darunter sowohl die Viviansbibel wie das Soissons-Evangeliar gewesen sein. Das trifft aber nur in St. Denis zu, dessen Leitung 967 Karl der Kahle, der Besitzer der Viviansbibel, übernahm. Er brachte auch seine Bibliothek dorthin und vermacht dem Kloster später ein Drittel derselben — aus St. Denis stammt ja auch die zweite Bibel Karls des Kahlen. Das Vorhandensein des Soissons-Evangeliars aber ließe sich —will man es nicht als Bestandteil der Bibliothek Karls des Kahlen ansehen — in St. Denis ebenfalls wohl verstehen: Abt Hildwin war zugleich Abt von St. Médard in Soissons und von St. Denis. Auch Beziehungen zu Reims sind zu belegen, denn Hincmar von Reims ist in St. Denis erzogen. Dazu kommt, daß die Litanei im Psalter Karls des Kahlen auf St. Denis weist, und schließlich glaubt Friend in ikonographischen Besonderheiten von Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten (Liuthargruppe), die in enger Beziehung zu den Handschriften stehen, einen Anhalt für die Lokalisierung auch dieser Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten auf St. Denis zu finden.

Kleinere deutsche Schulen

Betrachtet man die karolingische Buchmalerei im Gebiet des heutigen Deutschland und sieht dabei von der einen überragenden Erscheinung der Adagruppe ab, so kann man — ähnlich wie das in Trier zu beobachten war (s. o. S. 19) — sehen, daß die Buchmaler sich bei ihren ersten Versuchen teilweise, etwa in Salzburg, Fulda, Werden, an die Vorlagen halten, welche die angelsächsischen Missionare mitbrachten, teilweise selbständig an spätantike oder doch antikisierende malerische Vorlagen anknüpfen. Besonders bei profanen Texten wissenschaftlicher oder klassisch-literarischer Art wie medizinischen und astronomischen Traktaten, Agrimensores- und Terenzhandschriften, d. h. bei fremden Materien, denen gegenüber man offenbar eine gewisse Unfreiheit empfand, hielt man sich an diese antiken Vorlagen. Den meisten Erfolg hat dabei der Maler einer Terenzhandschrift aus Corvey (Vat. lat. 3868), die aber vielleicht aus Corbie nach Corvey importiert, also französisch ist. Weniger gewandt ist der Fuldaer Illustrator des Agrimensorenkodex Vat. Pal. lat. 1564, und noch mehr als bei diesem wird in Salzburg meist eine starke Abstraktion des malerischen Vorbildes auf feste Linien vorgenommen.

Aber bald kommen dann auch Vorbilder der großen Karolingerschulen vom Westen herüber. In Fulda wirkt sich im 2/4 saec. IX. die enge, besonders durch Hrabanus Maurus gegebene Verbindung mit Tours auch in der Buchmalerei aus. Hss. aus Freising, in Köln (Dombibl. ms. 56) und ein Kodex aus Weltenburg a. d. Donau (Wien Nat. Bibl. 1234) kopieren teils in Deckfarben, teils in brauner Federzeichnung Reimser Evangelistenbilder. In Köln scheint auch Anglofränkisches Fuß gefaßt zu haben. Von den verschiedenen, nicht in direktem Schulzusammenhang mit ihr stehenden Kopien nach Hss. der Adagruppe war oben schon die Rede.

Aber diese Ableitungen sind meist recht ungeschickt, bleiben fast alle hinter den Vorbildern weit zurück, und es kommt — soweit man bisher sieht — nirgends zu einer umfangreicheren oder langlebigen Produktion. Allein in St. Gallen kann man von einer eigentlichen Schule sprechen, die sich den großen westlichen Schwestern zwar nicht an die Seite stellen, aber doch anschließen läßt.

St. Gallen

Gegenüber den bisher behandelten Schulen ist sie nicht eine Renaissanceschule in dem Sinne, daß eine Befruchtung durch überlegene Vorbilder den wesentlichen Anlaß zur Bildung eines neuen Stiles gibt. Vielmehr liegt die historische Bedeutung der Buchmalerei St. Gallens gerade darin, daß die zahlreichen Hss. uns das interessante Schauspiel bieten, wie sich aus den vorkarolingischen Formen heraus ein neuer karolingischer Stil entwickelt ohne jeden nennenswerten Anstoß von außen her, lediglich aus einem anderen Schönheitsgefühl und dem Streben nach Bereicherung und stilistischer Abwandlung heraus Es spielt sich dieser Prozeß nur auf dem Gebiet der Initialornamentik ab, das Figürliche, auf das unten kurz einzugehen sein wird, tritt stark in den Hintergrund.

Die Anfänge fallen in die Regierung des Abtes Gozbert (816—37). Die ersten noch ziemlich kleinen Initialen zeigen noch das für die vorkarolingische Ornamentik charakteristische lockere Aneinanderfügen zart umrissener leicht kolorierter Farbflächen. Die Fische, welche die Initialen bilden, die Palmetten und Halbpalmetten, die kleinen Spiralen, die Schlitzung der Knospen, das Flechtwerk sind merowingisches Kunstgut. Ebenso die feinen Fadenknoten, die man in insularen Hss. häufig trifft, die aber in St. Gallen kleine regelmäßig ansetzende Häkchen haben.

Schon bald, und zwar sicher noch unter Gozbert bildet sich aber ein neuer Typus heraus, zu dem man den ersten Ansatz schon in dem von Wolfcoz gestifteten Psalter (St. Gallen Cod. 20) findet. Diese neue z. B. durch St. Gallen 367 veranschaulichte Art verzichtet auf farbige Kolorierung, stellt die Formen nur in Gold und Silber auf den Pergamentgrund, erreicht so eine energischere Wirkung. Die Formen sind kräftiger und größer, man bildet die Initialen mit Vorliebe aus einem ziemlich breiten Riemenwerk in schönen klaren Verknotungen, behält aber die früheren Knospen- und Blattformen bei, gibt sie nur vielfach in modernen Kombinationen, in übersichtlicheren Mustern. Die eben genannten kleinen Häkchen der Fadenknoten werden in zierlichem Spiel auch an Blatt- und Riemenwerk angebracht und oft zu kleinen Ranken ausgestaltet, die am Ende eine tupfen- oder sichelförmige Verdickung haben. Daneben begegnen Initialen, die größtenteils aus streifig aufgeteilten ebenfalls gold-silbernen Tierkörpern von eindrucksvoller Silhouettenwirkung bestehen. Auch hierfür hat man frühe Vorstufen (vgl. Merton Taf. $III_1$ und $IX_2$) ebenso wie für die Tierkopfenden und gelegentlich eingefügten Tierbeine, und bei diesen Motiven kann man ebenso wie bei den großen Spiralen (Merton Taf. $IX_2$) und den scrollähnlichen Bildungen (Merton Taf. $XII_1$) in der Tat an insularen Einschlag denken, den man in St. Gallen entsprechend der Gründungsgeschichte und den noch vorhandenen Beständen an insularen Handschriften ja eigentlich in viel höherem Maße erwartet.

Initialen dieser Art reichen bis in die Zeit des Abt Grimalt (841—72) hinein, die spätesten mögen um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein.

Die Regierungszeit dieses selben Abtes, den wir auch als Besteller von Handschriften kennen, bringt aber so entscheidende Veränderungen der Miniaturmalerei, daß Merton die Grimalt-Handschriften in einem besonderen Kapitel von den vorhergehenden abtrennt. Vor allem nehmen die Pflanzenformen zu und bestimmen den Eindruck. Größere symmetrisch oder auch nur einseitig ausgebogte Blätter, herzförmige, sowie drei- oder fünfteilige kleine Blättchen, regelmäßige Blüten ähnlicher Art, kleine Trauben schließen die Flechtwerkknoten ab, bilden die Enden der Buchstaben und treten in den Füllungen hervor. Oft sitzen diese kleinen pflanzlichen Motive an lebhaft bewegten dünnen Stielen. Die sichelförmigen Verdickungen der feinen Häkchen werden zu Knospen, die sich dem Riemenwerk als homogener Bestandteil angliedern, so daß der Eindruck einer Ranke entsteht. Dabei ist die Ableitung aus den früheren Formen zwanglos zu erkennen. Die Komposition schreitet auf dem Wege zu sprechender Gliederung weiter fort. Man zieht außer Gold und Silber auch wieder Farben heran und wagt sich jetzt auch an anspruchsvollere Unternehmungen. Das erste berühmte Prunkstück St. Gallischer Illuminierkunst, der Folchard-Psalter, gehört dieser Phase an. Seine Zierseiten zeigen eine fast klassische Ausgewogenheit der Komposition, bei welcher die farbige Aufteilung der Hintergründe in regelmäßige geometrische Figuren wesentlich mitwirkt, geben in der Ornamentik ihrer Rahmen und Initialen einen Begriff von der

Taf. 29

Fülle der Variationen, die der Künstler aus der Verbindung von Riemenwerk und Blattornamentik schöpft, von der reichlichen Verwendung der letzteren. Noch intensiver äußert sich die Neigung zu vegetabilischen Formen in den Arkaden, welche die Litanei rahmen. Diese Arkaden, die meist in den Lünetten auch figürlichen Schmuck zeigen, sind ganz umrankt von dichten Blattguirlanden, die Zwickel mit Blatt- und Blütenstauden gefüllt. Dabei hat das Blattwerk einige Male nicht die breitlappige übliche St. Gallische Form sondern die feingezahnte Struktur des antiken Akanthus, und auch die Durchsetzung desselben mit ganz naturalistischen kleinen Figürchen sowie die antikische Bildung mancher Säulen lassen hier an die Einwirkung eines antiken Vorbildes denken, die freilich keine direkte gewesen sein muß. Auch beschränkte sie sich hauptsächlich auf zwei Seiten (11 und 12) und fällt für das Gesamtbild kaum ins Gewicht.

Das zweite Hauptwerk der Schule, der goldene Psalter, in dem das Figürliche einen breiteren Raum einnimmt als im Folchardpsalter, während die Zierseiten weniger zahlreich sind, steht diesem sehr nahe, bringt aber eine leichte Lockerung der strengen Kompositionsprinzipien, die auch im Folchardpsalter gegen Ende manchmal schon etwas fühlbar wird.

Vor allem aber enthält der goldene Psalter eine zweite Art von Initialen, die eine spätere, die letzte Stufe karolingischer Initialornamentik in St. Gallen repräsentiert. Sie geben eine Barockisierung der Folchard-Initialen. Der Gegensatz zwischen Buchstabenkörper und füllendem oder begleitendem Ornament, die energische Gliederung fallen, das Rankenwerk überwuchert den Buchstaben, bildet mit ihm zusammen ein dichtes Gespinst bewegter Form, bei dem das Einzelne nichts mehr bedeutet, sondern nur der Reichtum und die unruhige Lebendigkeit des Ganzen sprechen sollen. Und diese wird noch gesteigert durch eine besonders freigiebige Anbringung der kleinen, schon früher begegneten Beeren, Blüten und Blättchen an zittrigen feinen Stielen.

Wie sich den Initialen des Folchard-Psalters weitere entsprechende anreihen lassen, so schließen sich auch diese Initialen der spätesten Stufe im goldenen Psalter mit denen anderer Hss. zu einer ganzen Gruppe zusammen; man nennt sie nach dem Schreiber des ihr angehörenden Evangelium longum Sintramgruppe.

Im Figürlichen läßt die St. Galler Schule zunächst keinen festen Formenkanon erkennen. Die Maler scheinen dem Eindruck der verschiedenen Vorbilder wenigstens im Anfang ziemlich rückhaltlos preisgegeben. Die Gozbert-Hss. enthalten zwei Deckfarbenbilder: einen büßenden David sowie die vier Psalmenschreiber, beide stilistisch voneinander verschieden, aber beide in recht enger Verbindung mit der bei ersterem vielleicht durch Byzanz vermittelten Malerei der Spätantike.

Dagegen läßt eine Federzeichnung des schreibenden Paulus in einem gleichzeitigen Codex Beziehungen zur Adagruppe erkennen. Stilzusammenhänge mit diesem Paulus zeigen die schon gewandteren Zeichnungen einer Aratus-Hs. (Mitte s. IX).

Auch Vorbilder der französischen Karolingerschulen müssen in St. Gallen zur Hand gewesen sein. Die Figuren im Folchard-Psalter und goldenen Psalter, die einander recht nahe stehen und deren Zeichnung geschmeidigere rundlichere Linien sucht als die vorher genannten Werke, lassen die Einwirkung dorther deutlich ablesen, das Bild des David mit den vier Tänzern hat enge ikonographische und auch stilistische Verwandtschaft mit der entsprechenden Szene im Psalter Karls d. Kahlen (Goldschmidt, Deutsche Buchmalerei I Taf. 68). Aber auch in diesen Fällen zieht man die Federzeichnung der Deckfarbentechnik der Vorlage vor, begnügt sich mit farbigen Folien, farbigen und vielfach goldenen Einzeichnungen und etlichen dünn mit dem Pinsel eingetragenen Schatten, und bei selbständigeren Schöpfungen kommt man zu ganz flächenhaft bunt und nach rein dekorativen Gesichtspunkten kolorierten Zeichnungen wie den Kampfszenen des goldenen Psalters.

Taf. 28

Auch die späteren St. Galler Hss. des ausgehenden 9. und der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts bleiben meist der Federzeichnung — teilweise mit Kolorierung kleiner Teile — treu (Einsiedeln Cod. 17, Leiden Cod. Perizoni 17, St. Gallen Stiftsbibl. Cod. 64). Dabei erheben sich Hss. wie Perizoni 17 und St. Gallen 64 zu einer stärkeren Freiheit und Individualität des Stils, ebenso gilt das von dem Berner Prudentius, dessen temperamentvolle Zeichnungen St. Gallen 64 so nahe stehen, daß Goldschmidt an denselben Zeichner denkt.

## III. Frühromanische Buchmalerei.

Ein Weiterleben der karolingischen Schulen in das frühe 10. Jahrhundert hinein läßt sich in verschiedenen Abzweigungen und Modifikationen häufig beobachten. Aber es ist im ganzen in dieser Zeit doch überall ein starkes Nachlassen zu spüren, an den alten berühmten Stätten ist die Produktion meist erloschen, und wo künstlerische Triebkräfte vorhanden sind, sammeln sie sich auch nicht zu einheitlichem Stoß, es läßt sich kaum eine Schule oder Gruppe von bedeutenderem Umfang feststellen und kein energischer Versuch erkennen, über das Karolingische hinauszukommen. Das Interesse am Buch und seiner Ausstattung geht sehr zurück, die Produktion ist gering, Pracht-Hss. fehlen fast ganz, die Zersplitterung des Reichs, die Not der Ungarneinfälle und der Verfall des Mönchtums wirken sich hier aus. Erst in der Spätzeit Ottos d. Gr., als die äußeren Lebensbedingungen günstiger zu werden beginnen, erwacht auch wieder die Lust am reich gemalten Buch, finden sich die Ansätze zu einer neuen Blüte, die sich unter Otto II. und III. voll entfaltet; unter Heinrich II. und seinen Nachfolgern bleibt die Produktion auf der Höhe. Im 3. Viertel saec. XI tritt dann zwar wieder ein Abebben ein, aber ein so starkes Nachlassen der buchmalerischen Produktion wie von ca. 900—950 ist innerhalb der Entwicklung des Mittelalters dann nie mehr eingetreten. Wir finden wohl ein Werden und Vergehen einzelner Schulen, aber andere oft an sie anschließende treten alsbald in die Bresche.

Dieser Aufschwung in ottonischer Zeit beschränkt sich nicht auf das Deutsche Reich; in England, Frankreich, Italien, Spanien setzt unabhängig und gleichzeitig oder wenig später ebenfalls eine regere Tätigkeit auf diesem Gebiet, das Ringen nach einer neuen Ausdrucksform ein.

Man hat die ganze Bewegung in einer Parallele zur karolingischen als ottonische Renaissance bezeichnet. Den Vergleichspunkt bildet die Neubelebung der Kunst und das Zurückgreifen auf Vorbilder, die einer weit zurückliegenden Epoche angehören. Freilich ein Zurückgreifen auf die Antike selbst ist in der Ottonenzeit nur in dem einen Fall der Reichenau und der damit zusammenhängenden Trierer Schule zu buchen. Die Mehrzahl der neu entstehenden Stile hält sich an mittelalterliche Vorbilder, entweder an gleichzeitige byzantinische oder an karolingische Pracht-Hss., von denen nach diesen Einwirkungen zu urteilen weitverbreitete und sehr viel größere Bestände vorhanden gewesen sein müssen, als man nach dem Erhaltenen annehmen würde. So ist die Skala der Vorbilder eine viel reichere als in karolingischer Zeit. Andererseits ist die Menge der Skriptorien ungeheuer gewachsen, die Gebiete rechts des Rheins, vor allem Sachsen und Bayern, sind dazugekommen, Schwaben, das im 9. Jahrhundert noch an zweiter Stelle stand, erhebt sich zu führender Bedeutung. England und Italien, die in karolingischer Zeit ganz oder nahezu ausfallen, treten wieder in den Wettbewerb ein, in Spanien reift, teilweise durch die besonders innige Berührung mit dem Orient, eine neue Kunst heran. Schließlich ergibt die dichtere Besiedlung mit Klöstern eine engere Verbindung zwischen denselben, die wieder zu neuen Stilbildungen und Varianten führt.

Alle diese Faktoren wirken zusammen, das Bild ungleich komplizierter und vielfältiger zu gestalten als in karolingischer Zeit. Dem entspricht eine — zum Teil natürlich auch durch den geringeren zeitlichen Abstand zu erklärende größere Fülle des Materials. Ein anderes kommt dazu. In karolingischer Zeit liegt die Initiative zur Hebung der Bücherproduktion und zur Herstellung von Pracht-Hss. im wesentlichen bei Karl d. Großen und seinen Nachfolgern. Die ottonische Renaissance dagegen erhält ihren Antrieb nicht von einer oder einigen zentralen Persönlichkeiten, sondern die Lust zur künstlerischen Betätigung erwächst spontan an vielen Orten zugleich. Die Reformierung des Mönchtums,

das Erstarken der klösterlichen Zucht führen zu einer Neubelebung kultureller Tätigkeit, erwecken wieder den Wunsch nach würdiger künstlerischer Repräsentation der Klöster. Man besinnt sich auf seine alten Schätze — ich erinnere an die Restaurationen am Codex aureus in St. Emmeram —, die Bibliotheken und Schatzkammern der Klöster füllen sich wieder mit kostbaren Handschriften. Das künstlerisch ausgestattete Buch wird wieder ein bevorzugtes Geschenk an und von fürstlichen Personen, ihre Bestellungen, die zweifellos eine gute Einnahmequelle bilden, befeuern den Eifer der Schreibstuben, die geschenkten Handschriften liefern ihrerseits wieder neue Vorlagen. Wie in karolingischer Zeit sind die deutschen Kaiser und Könige mit ihren Frauen — Otto II. und III., Heinrich II. und III. — vielfach Auftraggeber, sie bevorzugen die Abteien, welche auch die Geschäfte der Reichskanzlei versehen (Reichenau, Echternach), nicht ohne gelegentlich auch andere Klöster zu bedenken (Regensburg, Mondsee), aber neben dem Herrscherhaus tritt in der Überzahl die hohe Geistlichkeit als Besteller hervor, man denke an Egbert von Trier, Bernward von Hildesheim, Everger von Köln, Aethelwold von Winchester. Es spiegelt sich hier die gegenüber karolingischer Zeit weniger strenge Zentralisierung des kirchlichen Regiments in der Hand des Reichsoberhauptes, die Ausstattung der Bischöfe mit territorialer Gewalt und fürstlicher Macht; ich erinnere daran, daß besonders viele der Malschulen des 11. und 12. Jhs. in Bischofstädten liegen: Trier, Köln, Hildesheim, Minden, Regensburg, Salzburg, Lüttich, Winchester, Canterbury, Mailand, Benevent.

Den stilistischen Unterschied der ottonischen von der karolingischen Buchmalerei illustriert vielleicht am besten eine Gegenüberstellung von Evangelisten der Adahs. mit denen einer von ihr abhängigen in Trier — also in derselben Gegend — entstandenen Hs. aus der Ste. Chapelle in Paris. Bibl. Nat. lat. 8851 (Abb. bei Goldschmidt, Deutsche Buchm.).

Das spätere Werk zeigt die höhere Disziplin einer verfeinerten Kultur. Es ist klarer und fester gebaut, die Teile strenger in sich abgeschlossen, die Linienführung flüssig und sehr geglättet. Aber es fehlt die unbekümmert strömende Gestaltungsfreude, das lebendig Blutvolle, die Vitalität, das unbefangene Sichgeben des karolingischen Werkes, das dieses der Antike so nahe rückt. Die Gestalten haben etwas Asketisches, übermäßig Beherrschtes und Bewußtes, das Gedankliche und Seelische scheint den Körper aufzuzehren. Der Ausdruck von Gesicht und Bewegung wird gesteigert, während die Naturnähe abnimmt. Diese Menschen sind mehr die Schöpfungen einer in das religiöse Erlebnis sich versenkenden Phantasie, während die karolingischen der Antike näher und mit der wirklichen Erscheinungswelt enger verbunden sind. Es herrscht in diesen Werken des 10. und 11. Jh. nicht nur im Ausdruck, sondern auch, wenn man das Bild rein als Ornament nimmt, eine stärkere Spannung zwischen den einzelnen Teilen, ein schärfer akzentuierender Rhythmus.

Auch in der Wahl der Stoffe tritt eine Verschiebung ein. Neben illustrativen besteht eine Neigung zu symbolischen Darstellungen — am auffälligsten in Regensburg (Uta-Codex), Köln (Bamberger Evangeliar) und Hildesheim (Bernward-Evangeliar) —, zur Verbildlichung abstrakter theologischer Spekulationen, bei denen ein Verständnis des Bildes nicht durch Anschauung, sondern nur durch eingehendes Studium der einzelnen Bildteile zu gewinnen ist, und viele Beischriften helfen müssen, die Darstellung zu erläutern. Neu ist ferner das Auftreten ausführlicher evangelischer Zyklen und ihr Überwiegen über die des Alten Testaments, die freilich nicht fehlen (Katalanische Bibeln). Auch die Illustration der Heiligenleben nimmt jetzt einen breiteren Raum ein, Unteritalien schafft in der Illustration der Exultetrolle einen neuen Typus, und wir finden an mehreren Stellen große illustrierte Enzyklopädien. Daneben bleiben die in karolingischer Zeit gepflegten Darstellungen in Geltung.

## Deutschland.

Wichtigstes Zentrum ottonischer Buchmalerei ist die Reichenau. Hier ist der Stil ausgebildet, den wir als reinste Äußerung ottonischen Kunstwollens empfinden, den auch die Wandgemälde in Oberzell und Goldbach vertreten. Die Menge des Erhaltenen ergibt eine lückenlose Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung und darüber hinaus von der vielseitigen Lebendigkeit des Schulbetriebs in einem

Reichenau

großen Atelier der Zeit. Die künstlerische Produktion beginnt bald nach Mitte des Jahrhunderts mit dem kurz vor 969 für den nachmaligen Erzbischof Gero von Köln gefertigten Perikopenbuch in Darmstadt. Die Evangelisten darin sind Kopien nach Vorlagen der Adagruppe, besonders verwandt ist der Codex aureus von Lorsch (Köhler hält ihn direkt für die Vorlage). Die Widmungsbilder stehen der Adagruppe ebenfalls äußerst nahe, nur die hellen, gebrochenen Farben sind abweichend und verraten die spätere Entstehungszeit. Auch in den Rahmenornamenten begegnen hauptsächlich Motive der Adagruppe. Dagegen verwendet die Initialornamentik, die in der harmonischen rundlichen Bewegung ihrer Ranken von einem starken Schönheitsgefühl zeugt, fast ausschließlich St. Gallische Formen. Die beiden Klöster sind im 9., und auch im 10. Jahrhundert durch vielfältige Beziehung verbunden.

In den folgenden, mit dem Gero-Codex als Eburnantgruppe zusammengefaßten Werken schleift sich das St. Gallische mehr ab, auch die Verwandtschaft mit der Adagruppe wird loser, es tritt stellenweise schon das abrupt bewegte Rankenwerk mit Pfeilspitzen auf, das für die Folgezeit charakteristisch wird. Noch stärker verarbeitet sind die fremden Vorbilder dann in der sogenannten Ruodprecht-Gruppe, deren Hauptvertreter, ein Psalter in Cividale, wieder für einen Kirchenfürsten des Rheinlandes, den Erzbischof Egbert von Trier (977—993), gefertigt ist: gemusterte Purpurgründe vereinigen sich in ihm mit hieratisch-repräsentativen Frontalfiguren und reichen Rahmenborten zu einem Gesamtbild von großer Pracht, aber die Gestaltung bleibt flächenhaft-zeichnerisch, das Ornamentale sehr stark, die Grundprinzipien der vorangehenden Werke und damit der Adagruppe sind also beibehalten.

Taf. 30 Einen völligen Bruch mit dieser Richtung dagegen bedeutet der Codex Egberti, von demselben Besteller wie der ebengenannte Psalter in Auftrag gegeben. Die Grundstimmung ist völlig verschieden: ein fast völliger Verzicht auf Ornament, eine lichte Durchsichtigkeit und Einfachheit der Komposition, eine ganz neue Fähigkeit, Bewegung und Körper darzustellen, körperhaft-modellierender Farbauftrag, die Figuren elegant, die Oberfläche geglättet. Diese Eigenschaften lassen sich ebenso wie die Art der Einfügung der rechteckig gerahmten Bilder in die Schrift, die einfachen Ornamente der Rahmen, die atmosphärischen Gründe, zahlreiche Gesten und Einzelmotive nur durch das Zurückgreifen auf ein altchristlich-abendländisches Vorbild in der Art der Quedlinburger Itala erklären. Wir haben hier das reinste Zeugnis einer ottonischen Renaissance im Sinn eines Zurückgreifens auf die Antike und zugleich den ersten erhaltenen großen neutestamentlichen Zyklus des deutschen Mittelalters, dessen ikonographische Vorlagen offenbar ebenfalls der Antike entstammen. Wegen des Vorhandenseins solcher Vorlagen in der Reichenau mag man auf die zahlreichen Beziehungen zu Italien und auf die nach einem altchristlichen Vorbild kopierten Bilder des Codex Clm. 23 631 hinweisen, der für die Reichenau gemacht war, und daran erinnern, daß wir von manchen italienischen Hss. wissen, die schon im 9. Jahrhundert in die Reichenau gelangt sind.

Gleichzeitig mit dem Codex Egberti entsteht eine andere Reichenauer Bilderhs.: der Ottonen-Codex in Aachen. Auch er ist ein Vertreter ottonischer Renaissance, malerlisch-modellierend, elegant in der Bewegung, reich in den Motiven, in manchem sogar antikischer als der Codex Egberti. Auch er benutzt eine altchristliche Vorlage, aber gewisse Formen beweisen, daß es sich hier nicht um ein italienisches, sondern um ein Kunstwerk des altchristlichen Orients handelt (auch der Goldgrund spricht dafür), und man kann deutlich beobachten, daß die Szenen dieser Vorlage im Gegensatz zu der des Egbert-Codex die in letzter Linie auf die Buchrolle zurückgehende streifenförmige Anordnung gehabt haben. Die Verarbeitung ist freier als im Codex Egberti, Körper und Bewegung sind oft zugunsten einer Steigerung des Ausdrucks gewaltsam gezerrt. Statt der harmonischen Stimmung des Egbert-Codex eine gespannte Erregtheit, eine Stilisierung in mehr mittelalterlichem Sinn. Daraus erklärt es sich, daß diese Richtung für die Folge maßgebend wird, die stärker antike des Egbert-Codex sekundär bleibt. Aber wie sogar im Egbert-Codex gelegentlich eine leichte Berührung mit der Eburnantgruppe zu konstatieren ist, gehen die an den Stil des Aachener Codex anknüpfenden, mit ihm als Liuthar-Gruppe zusammengefaßten Werke eine Verbindung mit den alten eingewurzelten Tendenzen ein; das Malerische wird — je später, je mehr — abgestoßen zugunsten einer großflächig-dekorativen mehr linearen Wirkung, eine Menge alter Ornamentmotive wird wieder aufgenommen.

Taf. 31 Werke dieser Art — etwa die bekannten Cimelien 57—59 in München — repräsentieren den Stil,

der durch seine dramatische Spannung, die gewaltsame und oft exzentrische Äußerung des Temperaments, das sich auch in den blitzartig durcheinander zuckenden, in Pfeilspitzen endigenden Ranken der Initialen zeigt, und durch seine dekorative Wirkung zum Großartigsten gehört, was deutsche Kunst hervorgebracht hat, und zugleich die eigenste und freieste Schöpfung der Reichenauer Kunst darstellt. Taf. 32

Von ca. 1000 bis in die 20er Jahre des 11. Jahrhunderts dauert diese Hochblüte. Es herrscht eine erstaunliche Schaffenslust und Variationsfähigkeit bei festem Grundstil. Man arbeitet hauptsächlich für den Export. Die Werke verbreiten sich über ganz Deutschland und darüber hinaus, bestimmen vielfach die Richtung ganzer Schulen (Schaffhausen, Einsiedeln, Minden) und behalten bis ins 12. Jahrhundert hinein vorbildliche Kraft; keine andere Schule der Zeit hat einen derartigen Umfang. Erst gegen 1030 setzt eine Ermattung ein; einzelne Nachläufer reichen bis zur Jahrhundertmitte.

Trier-Echternach

In engstem Zusammenhang mit der Reichenauer Kunst stehen die Schulen von Trier und Echternach. Die Abhängigkeit ist so eng, daß man die Buchmalerei dieser Gebiete mit Recht als »südwestdeutsche« zusammenfaßt. Die Verbindung ist durch den obengenannten Erzbischof Egbert und seine Bestellungen in der Reichenau gegeben. Er brachte den Codex Egberti nach Trier, woher ja auch die einzige Schwesterhs. desselben (Berlin theol. lat. fol. 34) stammt, und an den Stil dieser beiden Hss. schließt das erste, gleich nach dem Tode Ottes II. und jedenfalls nur wenig später als der Egbert-Codex entstandene Trierer Werk der ottonischen Zeit an: das Registrum Gregorii in Trier und Chantilly. Es ist durchaus dieselbe Art der Behandlung, die geglättete Oberfläche, dasselbe Streben nach Eleganz. Auch in einzelnen Motiven — etwa der Gewandbehandlung — ist die Verwandtschaft nicht zu verkennen. Die Anlehnung an Antikes ist naturgemäß geringer.

Ein zugehöriges Evangeliar aus der Sainte Chapelle zeigt außerdem aber das Eingehen auf eine noch andere Vorlage (s. o. S. 43). Die Evangelistenbilder dieser Hs., unter denen der als Bischof dargestellte Markus eine für Trier und Echternach typische Besonderheit darstellt, folgen im Aufbau den Prinzipien der Adahs., die auch im Formalen mehrfach durchschimmert. Dieselben Evangelisten treten später in Echternach und in der Reichenauer Liuthargruppe auf, es scheint hier dann aber umgekehrt eine Rückwirkung des Trier-Echternacher Kreises auf die Reichenauer Kunst vorzuliegen. Den grundlegenden Unterschied zum Egbert-Codex und zur Reichenauer Kunst aber bildet über diese Beziehungen hinaus das andersartige Temperament dieser Trierer Gruppe: der Ausdruck der Figuren hat etwas Gleichmütiges gegenüber der Lebendigkeit und Aktivität im Egbert-Codex, die Bewegung ist langsam, oft etwas kraftlos, auch das Rankenwerk ist ruhiger und ausgeglichener als jemals in den Reichenau, zeigt mit Vorliebe 3- oder 5 teilige Blüten am Ende der sorgsam gerundeten Einrollungen.

Zu früheren Trierer Werken, die freilich weniger einheitlich sind, und im Gegensatz zu Reichenau eine feste Tradition kaum erkennen lassen, stehen das Registrum Gregorii und seine Verwandten in keiner Beziehung. Die Zahl dieser Verwandten ist gering (außer dem eben genannten Evangeliar ein Sakramentar in Chantilly ,ein Evangeliar in Kloster Strahow und ein Einzelblatt in St. Peter im Schwarzwald). Man hat den Eindruck, dieser Stil verdankt seine Entstehung dem Interesse, das Erzbischof Egbert solchen Dingen entgegenbrachte — das Registrum Gregorii ist ja auf Veranlassung Egberts für den Trierer Dom gemacht — und mit seinem Tod hört die Herstellung derartiger Hss. auf.

Schon im 10. Jahrhundert findet das Trier benachbarte Echternach in Werken dieser Art die Grundlage für einen Stil, der hier das ganze 11. Jahrhundert hindurch mit einzig dastehender Zähigkeit in einer Reihe von Hss. weiterlebt, die zu den reichsten dieses Jahrhunderts zählen. Der Stil ist schon in dem ersten Werk, dem Codex aureus Epternacensis in Gotha, der zwischen 983—91 seinen kostbaren Einband bekam, und ungefähr gleichzeitig entstanden sein muß, fertig ausgeprägt. Es ist im wesentlichen eine prunkvolle Vergröberung der Weise des Registrum Gregorii. Die Figuren sind meist plumper und untersetzt, die Gesichter häßlich und derb, die Bewegung schwerfällig, die Handlung schleppend, große Flächen des gleichmäßig kahlen Grundes bleiben leer. Auch die Initialornamentik hält sich ganz an die Trierer Formen, die ruhige und etwas träge rundliche Bewegung der Ranken mit rosettenähnlichen Blüten am Ende zeigen dasselbe Temperament wie die Figuren. Kennzeichen sind im übrigen die lila und grünen Gründe zwischen den Ranken, die hellfarbige Bemalung oder helle Flechtwerkfüllung des Buchstabenspalts, die vielen weißen Sternblümchen und Häkchen in den Folien. Taf. 33 Taf. 34

Nachdem der Stil einmal ausgebildet, lehnt man in Echternach — abgesehen davon, daß gelegent-

lich (in der Bremer Hs.) Szenen aus dem Egbert-Codex kopiert oder unwesentliche Einwirkungen der Liuthargruppe fühlbar werden — alles Fremde mit enger Hartnäckigkeit ab. Trotzdem tritt keine Stagnation ein, wie man hiernach meinen könnte; an der zeitlichen Entwicklung gehen die Echternacher Künstler doch nicht vorbei. Wenn man die Johannesbilder der Hs. in Gotha und des etwa 50 Jahre jüngeren Codex aureus im Escorial vergleicht, so eignet dem letzteren doch ein mehr romanischer Rhythmus. Auch die Künstlerpersönlichkeit bringt Unterschiede. So heben die ornamentale, in besonders reichem, oft schnörkelhaftem Spiel der Linie, ebenso wie im Kompositionellen zutage tretende Begabung, der Sinn für Wohllaut von Linienführung und Bewegung den Künstler des Escorial-Codex sehr über seine Echternacher Zeitgenossen und Vorgänger hinaus. Die Technik bleibt in allen Hss. gleich sorgfältige und gepflegte Deckmalerei.

Die Werke der Schule finden großen Anklang bei den Zeitgenossen; sie nimmt als Nachfolgerin der Reichenau unter den Salischen Herrschern die Stelle der Hoflieferantin ein (ebenso wie die Kaiserliche Kanzlei von Reichenau nach Echternach verlegt wird). Es hängt das zusammen mit der Vorliebe für das Prunkvolle, welche die Schule charakterisiert, die Tradition der Adagruppe lebt in diesem Punkte fort, die Goldschrift, das außergewöhnlich große Format, das übrigens auch das Registrum Gregorii hat, stammt daher. Als neues Motiv tritt die Auszeichnung der Anfänge durch byzantinische Gewebe imitierende Purpurseiten hinzu, wie man sie schon etwas früher in sächsischen Hss. findet, doch ist in Echternach die Übereinstimmung der Muster mit byzantinischen besonders eng. Die enge Beziehung zum Hofe motiviert das, ist doch auch die Prunkausfertigung der Heiratsurkunde Theophano's auf solch eine Gewebeimitation geschrieben. Andererseits verfügt Echternach über einen ungewöhnlich reichen Typenschatz an neutestamentlichen Szenen, die — jedenfalls ebenfalls von Trier stammend und der Reichenau verwandt — für die Kenntnis der ottonischen Bilderkreise sehr bedeutungsvoll sind.

Man hat versucht, die Ausbildung dieses Echternacher Stils ebenfalls für Trier in Anspruch zu nehmen. Veranlassung gab dazu einmal die ganz starke Abhängigkeit der Bilder des Codex aureus in Gotha von denen des Evangeliars der Ste. Chapelle, zum anderen der Einband derselben Gothaer Hs., der Trierer Arbeit ist.

Aber die Gothaer Bilder zeigen gegenüber der Trierer Vorlage doch schon dieselben charakteristischen Veränderungen wie spätere gesicherte Echternacher Werke (Bremer Evangeliar), und für die Goldschmiedearbeit des Einbandes wäre eine Bestellung in den berühmten Werkstätten des benachbarten Trier nichts Außergewöhnliches, denn in dem eben erst reformierten Echternach wird es schwerlich schon einen größeren Goldschmiedebetrieb gegeben haben. Auch haben sichere Trierer Werke vom Ende des 10. bis ins 1./4. des 11. Jahrhunderts (Koblenz, Staatsarchiv 701, Berlin, theol. lat. fol. 283, Trier, Stadtbibliothek 23, Einzelblatt in Würzburg, theol. lat. 4° 4) doch einen ganz anderen Charakter. Der Anschluß an Werke in der Art des Registrum Gregorii ist zwar auch hier offensichtlich, führt aber zu einem anderen Resultat, und daneben wirken französische Vorbilder karolingischer Zeit stärker ein, besonders in der Koblenzer Hs. Die Beziehungen zu Echternach beschränken sich auf Einzelheiten und sind als Einfluß dorther zu fassen.

In Reichenau und Trier bildet die Adagruppe einen der wesentlichen Faktoren der Stilbildung. Das gilt auch für ein anderes mittelrheinisches Zentrum: Fulda.

Fulda

Zwei schon im 3./4. saec. IX in Fulda entstandene Evangeliare in Erlangen Cod. 141 und Würzburg Mp. theol. fol. 66 tragen die Abhängigkeit von einem Vorbild der Adagruppe offen zur Schau. Aber nur bei dem Matthäus und Markus des Erlanger Codex liegt eine wirkliche und enge Kopie vor, die auch den Stil nachzuahmen sucht. Lukas und Johannes dagegen übernehmen nur das Kompositionelle und bringen es in einem vielfach abweichenden, aber ebenfalls mit zeichnerischen Mitteln arbeitenden Stil zum Vortrag, der sich vor allem durch eine einfachere, ruhigere Linienführung, stärkere Plastik und bessere Proportionen der Gestalten unterscheidet. Dasselbe ist von den vier Evangelisten des Würzburger Codex zu sagen, dabei gehen diese ikonographisch zweifellos auf dasselbe Vorbild zurück wie die Erlanger.

Werke, welche diese Richtung direkt fortsetzen, besitzen wir nicht. Erst etwa 100 Jahre später trifft man wieder einen Verwandten: den Codex Wittechindeus in Berlin. Aber er schließt sich nicht an die genannten Fuldaer Evangeliare an, welche ja die stilistischen Eigentümlichkeiten der Adagruppe

Taf. 35

schnell abstreifen; vielmehr liegt wie in den anderen größeren Skriptorien der Zeit ein direktes Zurückgreifen auf ein Werk der karolingischen Blütezeit vor: man sucht eben jenen Codex der Adagruppe, welcher auch für Erlangen und Fulda als Vorbild gedient hatte, wieder hervor, kopiert ihn nun aber viel genauer (vgl. etwa das Gefält bei Lukas und Johannes). Und wieder verbindet sich damit ein anderer Stil, auch abgesehen von den hellen, lichten Farben, die allenthalben in dieser Zeit Mode werden: der Farbauftrag ist malerischer als bei der Adagruppe, die Schemata der Zeichnung sind großenteils andere, die Bewegung weich und fließend. Es ist das eine Anwendung desjenigen Stils auf die Adagruppen-Vorlage, den wir als den typischen Fuldaer Stil ottonischer Zeit aus einer ganzen Anzahl von Hss. kennen: den Sakramentaren in Göttingen und Udine, einem Lektionar in Aschaffenburg, einem Evangeliar in Berlin (theol. lat. fol. 359). Dieser Stil aber hat mit der Adagruppe gar nichts zu tun, sondern ist im Gegenteil eine ganz eindeutige Ableitung aus der karolinigischen Buchmalerei Frankreichs. Die Darstellung des Lammes mit den Evangelistensymbolen in Aschaffenburg (Zimmermann, Fulda, Fig. 19) und Göttingen (Richter-Schönfelder Taf. 9) gibt eine Aufteilung der Seiten, wie sie in Tours beliebt ist und von »Corbie« übernommen wird; die Darstellungen in schmalen Streifen, die für diese Fuldaer Werke besonders charakteristisch sind und in früheren und gleichzeitigen deutschen Sachen nicht begegnen, weisen ebenfalls auf Tours oder »Corbie«, nicht weniger der Charakter der Gewandung, die ganze im wesentlichen malerische Auffassung. Man mag dabei daran erinnern, daß die Beziehungen zwischen Fulda und Tours in karolingischer Zeit außerordentlich enge waren und sich auch in einer nahen Anlehnung der Fuldaer Miniatoren an Tours dokumentierten. Andererseits mag man sich vergegenwärtigen, daß das benachbarte Mainz im frühen 10. Jahrhundert Vorbilder der »Schule von Corbie« ausgiebig benutzt (München Cod. lat. 11019[1]) und Weimar Ms. fol. 1, A. 1). Und für ein Vorbild aus Corbie eher als aus Tours zeugen dann auch die lebhafte geschmeidige und oft etwas verzogene Bewegung, der Charakter der Gewandung (vgl. z. B. Zimmermann, Fulda, Fig. 19 und 23 mit Boinet Pl. 97) oder die Engel (Zimmermann, Fulda, Fig. 4 und Boinet Pl. 97 rechts), welche in dieser Weise in Tours nicht vorkommen. Aus »Corbie« lassen sich auch die auf die Rahmen aufgesetzten Medaillons und Rhomben mit Rosetten und Sternen, die Vorliebe für reiches Akanthuswerk mit vielen weißen Lichtern, die vielen Weißhöhungen verstehen. Schließlich mag man auch auf die ikonographische Verwandtschaft der Anbetung des Lammes in Göttingen (Richter-Schönfelder Taf. 33) mit »Corbie« (Boinet Pl. 133) verweisen. Bei alledem und trotz der Wahrung des malerischen Grundcharakters zeigen aber diese Fuldaer Miniaturen die ausgesprochene Tendenz zu einer Abstraktion der französischen Vorbilder auf mehr ornamentale Formeln, und es fragt sich, wie weit hierbei Reminiszenzen an den zeichnerischen und ornamentalen Stil der Adagruppe mitsprechen.

Taf. 36

Die Initialornamentik dieser Fuldaer Hss. des 10. und 11. Jahrhunderts hat weder etwa smit »Corbie«, noch mit der Adagruppe zu tun. Wie die beiden Evangeliare in Erlangen und Würzburg undein zugehöriger Codex der Münchener Univ.-Bibliothek insulare, also alteingesessene Fuldaer Motive in der Ornamentik bevorzugten, so liegen auch für diese späteren Fuldaer Initialen die Vorbilder in nächster Nähe. Es sind Handschriften wie die obengenannten Mainzer Codices saec. X in München und Weimar, bei denen ja auch die gemeinsame Abhängigkeit der Bilder von »Corbie« eine Verbindung zu Fulda ergab. Diesen Mainzer Initialen, die Merton wegen ihrer ganz engen Verwandtschaft gradezu als St. Galler Zweigschule bezeichnet, entnehmen die Fuldaer Miniaturen das metallfarbene Flechtwerk, das die Öffnungen füllt mit seinen eigentümlichen Knospen und ansetzenden Blättern, die vielen beerenartigen kleinen Blüten an dünnen Stielen (z. B. Richter-Schönfelder Taf. 10), Eigentümlichkeiten in der Bildung des Buchstabenkörpers; nur ist das Blattwerk naturalistischer, bewegter und farbig, die kleinen Blüten haben eine andere Form, sind unregelmäßiger verteilt. Auch die Rahmen mit den unterbrechenden Flechtknoten kommen aus dieser Mainzer Schule, Bindeglied zwischen ihr und Fulda ist ein (in Fulda oder Mainz entstandenes?) Sakramentar aus St. Alban im Mainzer Priesterseminar.

Köln

Gegenüber der Mittelstellung, die Fulda durch das Eingehen sowohl auf französische Vorbilder malerischen Charakters, wie auf die zeichnerische Kunst der Adagruppe einnimmt, ist die Kölner Schule

[1]) Abb. bei Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Textabb. 15 und 16 und Merton Taf. C, 2.

der Repräsentant einer Richtung, die sich durch eine ganz einseitige Anlehnung an französische Vorbilder karolingischer Zeit konstituiert. Es sind speziell solche der sogenannten Palastschule und der »Schule von Corbie«. Daraus resultiert ein ganz malerischer Stil dieser Arbeiten, und man kann sie wohl als den stärksten Gegensatz zu der sogenannten südwestdeutschen Kunst bezeichnen, die durch den vielfachen Anschluß an die Adagruppe ganz auf das Zeichnerisch-Flächenhafte hingeführt wird.

Es liegt im Wesen dieses Gegensatzes, daß die geistlichen und weltlichen Fürsten Werke der letztgenannten Schulen bevorzugten, deren Eigenart ihrem Repräsentationsbedürfnis mehr entgegenkam als jene malerische Gattung, die entsprechend ihren Vorbildern auch kleinere Formate wählt und Goldschrift nie verwendet.

Das Lektionar des Erzbischofs Everger (985—99), die früheste, sicher kölnische Miniatur-Hs. ottonischer Zeit dokumentiert in seinem Widmungsbild schon deutlich den Wunsch, diesen französischen Vorbildern unter Zugrundelegung des eigenen Stil- und Zeitgefühls nahezukommen. Zwei andere, reicher ausgestattete, ungefähr gleichzeitige Werke (das Sakramentar von St. Gereon in Paris lat. 817 und das Evangeliar von St. Gereon, Kölner Stadtarchiv W 312) zeigen, wie eng dieses Abhängigkeitsverhältnis ist. Es schließen sich — bis zur Mitte des Jahrhunderts reichend —, eine ganze Reihe von Miniaturen an, die wie das Hitda-Evglr. den Stil fortführen und dabei die allgemeine zeitliche Entwicklung deutlich erkennen lassen. Technik und Formgebung (vgl. die malerisch bewegten Hintergründe, das viele Weiß) schließen an die Gewohnheiten von »Corbie« an, die Ikonographie der Evangelistenbilder an die Palastschule; speziell das Wiener Schatzkammer-Evangeliar ist eng verwandt. Auch die gebrochenen, oft schmutzigen Farbtöne werden aus Nordfrankreich übernommen.

Taf. 37

Schon im 2./4. saec. XI findet sich neben dieser rein malerischen ersten Gruppe aber eine zweite, die ein Eindringen von Eigentümlichkeiten der gegensätzlichen südwestdeutschen Kunst und zwar speziell der Registrum-Gregorii-Gruppe, erkennen läßt (Evangeliar Ms. 651 der Pierpont Morgan-Library).

Taf. 38

Und in einem dritten Komplex von späteren Hss., die sich von der Mitte in die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts hineinziehen, setzen sich — unterstützt von der zeitlichen Entwicklung, die auf eine lineare Verfestigung drängt — die Einwirkungen von Trier und Echternach durch; von Französischem werden außer der Vorliebe für viele, jetzt aber ganz schematische, streifige und ganz ornamental behandelte helle Lichter und außer etlichen Dekorationsmotiven fast nur die Evangelistentypen beibehalten.

Das Ornamentale bleibt konstanter. Die Betonung der Rahmenmitten durch große Sterne oder quadratische Zierstücke, in denen bisweilen münzenartige Medaillons mit Köpfen stehen, die entsprechenden Zierstücke und die Akanthusblätter der Rahmenecken, die außen angesetzten kleinen Blätter und Blüten ebenda, desgleichen die breiten Akanthusbordüren — fast alles Züge, die aus »Corbie« stammen —, kommen schon in der rein-malerischen ersten Gruppe vor und halten sich bis in die dritte Gruppe hinein. Dagegen sind die Initialen, speziell das Rankenwerk variabler und durchaus deutsch. Im Everger-Lektionar (Ehl, Abb. 107) scheint eine rein kölnische Rankenform vorzuliegen — auch die Hs. Köln, Stadtarchiv 312 scheint eigen in ihrer Ornamentik (vgl. Ehl, Abb. 108). In anderen Werken der malerischen Hauptgruppe (Ambrosiana C. 53 sup.) dagegen spürt man schon Anklänge der Ornamentik an Echternach, die sich in dem Codex der Morgan-Library verstärken und mit Reichenauer Eigentümlichkeiten vermischen (Verflechten der Initialen in den Rahmen, die byzantinischen, großen, sich einrollenden Blüten) und auch in der späten Gruppe anhalten (Punktrosetten der Gründe, helle Begleitlinien des Spalts auf der Taf. 38, doch ist in diesem Fall die sehr flache Bildung der Ranken mit den großen und breiten Knollen und Blättern wieder Kölner Besonderheit).

Bayern

Den ausschlaggebenden Einfluß der »Schule v. Corbie«, die in Köln so bedeutungsvoll wird, finden wir noch konkreter faßbar in Bayern, und zwar in Regensburg. Zugleich aber führt hier im Südosten Deutschlands die Verbindung mit dem Osten — Regensburg hat lebhafte Handelsbeziehungen dorthin — oder mit byzantinisch beeinflußten Gebieten Italiens zu einer intensiven Aufnahme byzantinischer Kunstformen, wie sie in dieser Ausdehnung nördlich der Alpen gleichzeitig nicht zu belegen ist. Es sind die Schulen von Regensburg und Salzburg, die diesen »Byzantinismus praecox« repräsentieren. Wahrscheinlich gebührt Regensburg der Ruhm der Priorität, jedenfalls bringt es im 11. Jahrhundert die bedeutenderen Werke hervor.

Der Bestand an Denkmälern ist hier freilich nicht groß; es sind nur drei große Miniatur-Handschriften erhalten: das Sakramentar Heinrichs II. in München, der Uta-Codex ebenda und das Evangeliar Heinrichs II. in der Vaticana. Sie vermitteln aber ein vollständiges Bild vom Wesen der Schule, und das Münchener Sakramentar gibt lückenlosen Aufschluß über die formale Entstehung. Einerseits stützt es sich ganz auf den Codex aureus von 870, jenes Hauptwerk der „Schule von Corbie", das in St. Emmeram lag. Mehrere Zierseiten und ein Bild sind genau, aber mit bedeutsamen stilistischen Veränderungen dorther kopiert, und die Ornamentik beruht ganz auf dem Formenschatz von „Corbie". Andrerseits aber zeigt das Figürliche stärkste Anlehnung an mittelbyzantinische Werke. Sie liegen auf formalem Gebiet, in Gewand-, Gesicht- und Inkarnatbehandlung, nicht in der Ikonographie. Diese ist eher abendländisch, und in der Kreuzigung wird auch im Stil eine einheimische oder doch wenigstens bayerische Richtung fühlbar. Und dieses abendländische Moment, das schon in den früheren unbedeutenderen Regensburger Arbeiten vom Ende des 10. Jahrhunderts, wie den Restaurationen vom Codex aureus u. dem Regelbuch von Niedermünster vorhanden war, die im Ornament ebenfalls den Codex aureus mehrfach benutzen, setzt sich in dem Evangeliar der Uta von Niedermünster wieder stärker durch in seiner linear-flächenhaften Art. Auch die „Corbie"-Ornamentik ist im allgemeinen abgedankt zugunsten einer eigenen moderneren, welche vornehmlich regelmäßige straffe Blattfriese, Mauerwerk mit vielen Fenstern und gold-silbernes Rankenwerk mit knolligen Blattknospen verwendet, das auch das Hauptziermotiv der Initialen ausmacht.

Taf. 39

Taf. 40

Man hat diese Veränderungen durch eine Einwirkung westdeutscher Kunst zu erklären versucht, doch sind die Beziehungen sehr allgemeiner Natur, direkte Übernahme von Motiven läßt sich nirgends konstatieren, auch nicht im Heinrich-Evangeliar der Vaticana, welches den Stil der Uta-Hs. weiterführt. Beibehalten werden aber im Uta-Codex wie im Heinrich-Evangeliar die vielteiligen Rahmengefüge der „Corbie"-Vorlage und des Heinrich-Sacramentars — freilich in einer stärker ornamentalen und schärfer akzentuierenden Form. Die vielen in einer ornamentalen Korrespondenz, Über- oder Unterordnung zueinander stehenden Felder dieser Rahmen eignen sich ganz besonders dazu, verschiedene Szenen, Figuren oder Symbole, welche die Dogmatik zu einem Ganzen vielfältig verknüpft, auf einer Fläche zu vereinigen und zugleich ihre Beziehungen und Verschränkungen, ihre Parallelität und antithetische Bedeutung anschaulich zu machen. Mit solchen abstrakt lehrhaften, bis ins letzte ausgeklügelten Darstellungen steht die Uta-Hs. — im Heinrich-Evangeliar treten sie nicht so hervor — an der Spitze einer Bildgattung, die in der Folgezeit einen immer breiteren Raum einnimmt und bis zum Ende des Ma. beliebt bleibt.

Der byzantinisierende Stil des Heinrich-Sakramentars findet sehr bald in Salzburg Eingang zugleich mit einer leichten Übernahme der von Corbie abgeleiteten Rahmenformen (München, Cod. lat. 15713), und wie in Regensburg steht daneben an Kraft weit überlegen eine der Kreuzigung im Heinrich-Sakramentar entsprechende zeichnerisch-flächenhafte Richtung. Aber doch bleibt das Byzantinische lebensfähiger als in Regensburg — die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörige Gruppe der Custos Berthold-Hs. zeigt es erneut — wie ja überhaupt die Salzburger Produktion das 11. Jh. über andauert, während der Quell schöpferischer Gestaltung in Regensburg schnell versiegt. Aber doch sind nicht diese Salzburger Hss. der 2. Hälfte saec. XI entscheidend für die Physiognomie der bayerischen Buchkunst dieser Zeit sondern die Werke einer von Byzantinismen ganz freien Gruppe, der sog. bayerischen Klosterschule.

Die Betrachtung derselben hat auszugehen von einem in Tegernsee entstandenen Evangeliar München Cod. lat. 18 005. Es zeigt die Hand des Abtes Ellinger, der 1017 die Leitung des Klosters übernimmt, 1026 vertrieben, 1029 zurückgeholt, 1035 aber schon zum zweitenmal verbannt wird, um erst kurz vor seinem Tode wiederzukehren. Seine nachhaltigen künstlerischen Interessen sind bezeugt und mehrere von ihm geschriebene Codices, zum Teil mit künstlerischer Ausstattung, erhalten; das Evangeliar 18 005 ist der prächtigste derselben. Außer Initial-Zierseiten und Kanonbögen mit reichem Ornamentschmuck und Halbfiguren der Evangelisten in den bekrönenden Lünetten und Giebeln enthält es ganzseitige Bilder der vier Evangelisten. Sie geben den Autor in einer eigentümlichen Doppelrahmung durch eine reiche säulengetragene Architektur mit fensterartigen Durchbrechungen und Ar-

Taf. 41

kaden, zahlreichen kleinen Türmchen, Zinnen und Gesimsen, welche einen rechteckigen äußeren Ornamentrahmen oben durchbricht, während unten Mauerwerk, Arkaden oder große Erdschollen den Abschluß bilden. Mancherlei Momente lassen eine Verbindung mit dem Regensburger Uta Codex erkennen, anderes, wie vor allem die Ornamente der Rechteckrahmen und die modellierende Gewandbehandlung, sind aus der südwestdeutschen Kunst zu verstehen, aus der Bange auch das Motiv der rahmenden Architekturen ableitet. Als Ganzes aber sind Komposition und Evangelisten selbständig, ebenso die Ornamentik, welche neben Mäander, Scheiben- und Schuppenmustern zahlreiche Akanthusfriese, Blatt- und Blütenformen, Tiere und Fratzen bringt und in den Initialen ein äußerst charakteristisches Knollenrankenwerk von rundlich-trägem Fluß verwendet, das regelmäßig metallfarbig bleibt und nur durch bunte Tierköpfe, Masken und Endblüten belebt wird. Auch sie haben wieder ganz stereotype, leicht kenntliche Formen. Bemerkenswert sind schließlich die kleinen, teilweise aus goldenen und silbernen Tieren bestehenden Initialen.

Taf. 42

An dieses Tegernseer schließt sich ein Evangeliar aus Niederaltaich an (München Cod. lat. 9476). Der Aufbau ist im ganzen derselbe; das Figürliche stimmt größtenteils fast wörtlich überein (vgl. Matthäus und Johannes), aber doch sind einige wesentliche Abweichungen zu konstatieren: Lukas wird einer Mandorla eingeschrieben, die Architekturrahmen drängen sich weniger vor, bleiben innerhalb des Rechteckrahmens, die Symbole rücken als Medaillon in die obere Rahmenmitte, das Bild des segnenden Christus zwischen Apostelhalbfiguren ist neu. Die Initialen bleiben ohne bunte Details, ausschließlich metallfarben, die Kanonbögen sind einfacher. Vor allem aber äußert sich im Stil eine intensivere Aufnahme von Elementen der südwestdeutschen Kunst, und zwar lassen die Gesichtstypen, die Gestalt des stehenden Christus, die Medaillons mit den Evangelistensymbolen am ehesten an Echternach denken. Das Evangeliar ist nach dem Comes von vornherein für Altaich bestimmt gewesen und wohl auch dort entstanden. Das Kloster ist Ellingers Refugium während der zweiten, möglicherweise auch während der ersten Verbannung, eine Verpflanzung des Stiles von Tegernsee nach Altaich also wohl verständlich.

Diese beiden Evangeliare nun bilden die Grundlage für eine Menge illustrierter Hss., welche das Gros der bayerischen Buchmalerei um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausmachen und sich bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts hineinziehen. Und wie schon die beiden ersten Werke an veschiedenen Orten beheimatet sind, so zeigen die folgenden, daß der Stil sich in vielgliedrigen Verästelungen über zahlreiche bayerische Klöster verzweigt.

Die Fäden, die die verschiedenen Hss. miteinander verbinden, sind teilweise ganz direkte; manche der Hss. kopieren noch am Anfang saec. XII einheitlich eine der früheren, etwa 18005, und dokumentieren damit ihren Entstehungsort. Oft aber findet eine Vermengung von Zügen verschiedener Vorbilder statt, führen die Beziehungen nach so verschiedenen Seiten, daß man ohne die Annahme vermittelnder Musterbücher nicht auskommt. Lokale Färbungen und Untergruppen treten hervor als bedeutendste derselben die Freisinger. Hier steht die Hs. Clm. 6204 an der Spitze, welche, um 1040 anzusetzen, die Elemente ihrer Evangelistenbilder ziemlich zu gleichen Teilen den beiden großen Evangeliaren Clm. 18 005 und 9476 entnimmt, auch in der Initialornamentik Züge derselben verschmilzt und durch die Herübernahme des Medaillons mit Symbol, wie es der Altaicher Codex in den Evangelistenbildern verwendet, in die Initiale des Textanfangs eine neue, weiterhin sehr beliebte Variante schafft. In Freising greifen die Evangelisten des Münchener Cod. lat. 6832 aus der Zeit des Bischofs Ellenhard auch Züge früherer einheimischer Werke saec. IX auf und bekommen dadurch eine stärkere Eigenart. Doch bleibt das ein Einzelfall. Die übrigen Werke der bayerischen Klosterschule — auch die übrigen Freisinger — bleiben ganz in den gewohnten Bahnen des einmal approbierten Stiles, und die Gesamtheit ist — abgesehen vielleicht von 2 mit Eichstätt zusammenhängenden Hss. und Cod. 140 im Trierer Domschatz — von erschreckender Phantasielosigkeit. Die Hss. wiederholen in öder Langeweile dieselben Evangelistenbilder, Kanonbögen und Zierseiten; die Abwandlungen und Permutationen fallen, so interessant und wichtig sie historisch sind, kaum ins Auge. Und auch die Darstellungen selbst sind sogar in den formal und technisch sehr sorgsamen Frühwerken von unerfreulicher Temperamentlosigkeit, die Schemata der Zeichnung wenig originell. Das gilt ebenso von dem einen Dedikationsbild, wie den biblischen und Legendenszenen, die in dem Ellenhard-Sakramentar (Bamberg lit. 2 ) und einem

Taf. 42

in Altmünster gefertigten Perikopenbuch (München Cod. lat. 2939) auftreten. Der Stil im ganzen mutet in der Tat recht provinziell an, hat aber vielleicht gerade wegen der Einfachheit der leicht nachzuahmenden Formensprache öfters nach außen gewirkt; vor allem das angrenzende Böhmen nimmt ihn auf, in Salzburg spüren wir seine Einwirkung, in Schwaben wird er bestimmend.

Sachsen

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die Produktion im Herzogtum Sachsen zu werfen. Auch hier beschaffen die Miniatoren wie in Köln ihre Vorbilder aus dem Westen, und zwar sind es Werke der anglofränkischen Gruppe, die zunächst den Ausschlag geben. Diese lebt in nordfranzösischem Gebiet ja weiter bis weit hinein ins 10. Jahrhundert, und vielleicht sind auch in Köln Hss. einer ganz verwandten Art gemacht worden (Köln, Dombibl. Cod. 14, Berlin, theol. lat. 4° 4). Etwas später sprechen dann auch Anregungen durch die »Schule von Corbie« mit.

Es fehlt also keine der großen Karolingerschulen bei der Neukonstituierung der deutschen Buchmalerei im 10. Jahrhundert.

Sachsen nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als man hier seit dem Ende des 9. oder doch dem Anfang des 10. Jahrhunderts eine zusammenhängende Reihe von Denkmälern nachweisen kann. In diese frühe Zeit gehört ein Evangeliar im Brit. Museum (Egerton 768), das man nach der Ornamentik seiner Initial-Zierseiten zunächst einfach für anglofränkisch hält. Erst eine sehr genaue Betrachtung ergibt Besonderheiten, die eine Übereinstimmung mit etwas späteren sächsischen Werken darstellen.

Auch bei den Initial-Zierseiten eines Evangeliars im Essener Münsterschatz ist die Ähnlichkeit mit Anglo-Fränkischem äußerst eng, jedoch sind die Kanones dieser Hs. nicht einheitlich dorther abzuleiten, sie bringen in den Lünetten ihrer Rundbogen-Arkaden goldenes Blattrankenwerk, das eine Weiterbildung fränkischer Formen zu sein scheint. Alle übrigen Hss. der Gruppe behalten diese Verbindung anglo-fränkischer Gewohnheiten mit solchem oder ähnlichem Blattwerk bei. In einem Leipziger Sakramentar-Fragment (in Cod. 190 der Stadtbibliothek) sind die (wenigen) Blattformen die gleichen wie in Essen — auch die Rahmenformen sind hier nicht die anglo-fränkischen —, während ein zweiter Leipziger Codex (Univ. Bibl. 76) außerdem noch fleischigere und reicher gebogte Blattformen bringt und vor allem die Bogenfelder der Kanones mit Purpur grundiert und darin diese reicheren Blattformen in hellerem oder dunklerem Purpur einzeichnet. Diese Verzierungsart bringt dann ein Evangeliar aus Quedlinburg (früher Wernigerode, jetzt Pierpont Morgan Library) in gesteigerter und bedeutend erweiterter Anwendung. Der Codex, der das Leipziger Evangeliar auch im Format weit überragt, enthält außer den Kanones eine Menge prachtvoller Zierseiten — Figürliches fehlt — deren Wirkung vornehmlich auf den in verschieden getöntem und verschieden dunklem Purpur ornamentierten Gründen beruht, von denen sich die Buchstaben der Initien metallfarbig und meist weiß umrandet abheben. Wie in Echternach werden orientalische Seidenstoffe die Anregung zu diesen Hintergründen gegeben haben, aber diese sind doch in den Motiven bedeutend selbständiger als die Echternacher, verwenden vielfach abendländische und einheimische Ornamente: Blattmuster, Wellenlinien, Adern, Schuppen, Rauten mit Flechtenknoten im Innern. Daneben bleibt aber das goldene und weniger reiche Blattwerk wie in Leipzig 190 und Essen im Gebrauch, und das Anglo-Fränkische ist in Initialen und Rahmen immer noch deutlich, nur ist es viel stärker verarbeitet als in den vorgenannten Hss. Das Quedlinburger Evangeliar ist mit einem Fragment bei Chester Beatty zusammen das erste Werk der Gruppe, in dem ottomanisches Stilwollen sich völlig durchsetzt. Diese beiden letztgenannten Werke fallen noch in die Zeit Ottos d. Großen, zeigen also, daß im Stammland des Herrscherhauses die Renaissance der Buchmalerei früher einsetzt als an den anderen Orten. Die Vorliebe für diese Ornamentgründe in verschiedenfarbigem Purpur bildet dann weiter ein Charakteristikum sächsischer Buchmalerei, als Beispiel diene ein Codex aus Corvey in Höxter.

Taf. 44

Mit der eben genannten Ornamentgruppe ist auch eine Gruppe von Federzeichnungen und Malereien der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts verknüpft, welche am reinsten vertreten wird durch die Hss. Kassel, theol. fol. 60 (aus Abdinghof), Wolfenbüttel, Heinemann 2187 und das genannte Sakramentarfragment in Leipzig Stadtbibl. 190, auch ein Evangliar der Public Library in New York, das eine neue Variante der Purpurblattgründe bietet, gehört hierher, es steht besonders der Kasseler Hs. nahe. Diese Miniaturen bilden durch die Größe und Freiheit der Auffassung, durch die Wucht der dekora-

tiven Wirkung, durch die Eigenart des Gewandstils, der große weiße und ganz unbewegte in sich abgeschlossene Flächen gegen dicht gezeichnete Partien und bewegte Gewandsäume mit engen Schattenlagen stellt, eine der bemerkenswertesten Erscheinungen auf deutschem Gebiet. Enge Beziehungen zu Fulda sind gesichert: ein für Corvey geschriebenes und von Zimmermann der Fuldaer Schule zugeteiltes Sakramentar (München Cod. lat. 10077) bringt den obersten Teil des Pfingstbildes im Kasseler Codex — freilich schlechter und mit manchen Mißverständnissen — wieder, und auch stilistisch finden sich Verbindungen, so daß Goldschmidt die Heimat des Stiles allgemein in der Wesergegend sucht. Indessen gehören die Zeichnungen in Leipzig 190 unzweifelhaft von vornherein mit den sächsischen Ornamentseiten desselben zusammen, und auch die Ornamentik des Wolfenbüttler Codex spricht für eine Lokalisierung nach Sachsen, wo wir auch in einer aus Magdeburg stammenden Hs. (Berlin theol. lat. 4° 5) eine Darstellung dieser Art kopiert finden. Eine Lokalisierung speziell nach Corvey hätte wegen der Bestimmung des obengenannten Sakramentars für Corvey und wegen der Bedeutung des Klosters viel Verlockendes.

Festeren Boden gewinnen wir erst gegen 1000, und zwar in **Hildesheim**. Hier erwartet man unter dem Episkopat Bernwards (993—1022) Leistungen, die denen der Erz- und Goldschmiedekunst entsprechen, vielleicht sogar direkte Parallelen bieten. Man besitzt auch eine ganze Anzahl von Hildesheimer Miniaturhandschriften aus dieser Zeit. Zum Teil sind sie sogar direkt mit der Person Bernwards verknüpft, das Evangelienbuch des heiligen Bernward, das Bernwardsakramentar, die Bernwardbibel, das Evangelienbuch des Diakon Guntbald. Sie erlauben den Schluß auf eine lebhafte Förderung miniaturistischer Tätigkeit durch Bernward. Die Ausstattung ist reich, im Hauptstück, dem Bernwardevangeliar, geradezu prunkend, Bilder sind in Menge vorhanden. Aber die Stücke schließen sich nicht zusammen; es macht sich im Figürlichen der Mangel einer festen Tradition unangenehm bemerkbar, man entlehnt hier und dort, aber ohne zu einer definitiven eigenen Formulierung zu gelangen. Am ausgeprägtesten ist der Figurenstil des Bernward-Evangeliars mit seinen primitiv-ungeschickten Silhouetten, seiner motivenarmen, schematischen Gewandzeichnung, der harten Liniengebung, die mit Vorliebe helle Striche auf dunklen Grund setzt. Ihren Reiz verdanken die Bilder des Bernward-Evangeliars nicht dem Figürlichen, sondern fraglos dem großen ornamentalen Reichtum, der sich in der Musterung der Gründe und Kleiderstoffe ebenso ausdrückt wie in der sehr ornamentalen Stilisierung der Bodenzeichnung, Wolken, Bäume und Akzessorien, sowie in der Belebung des Bildes durch viele helle Linien und Punkte.

Taf. 43

Über die Art der Vorlagen ist viel geschrieben. Das Guntbald-Evangeliar kopiert einfach nach der Adagruppe, von der Beispiele in der Gegend mehrfach vorhanden gewesen zu sein scheinen: in etlichen Hss. sächsisch-westfälischer Herkunft in Trier zeigen sich ebenfalls Anlehnungen an sie. Die Evangelistenbilder des Bernward-Evangeliars dagegen ergeben wiederum besonders in der Art der Anbringung des Symbols Beziehungen zu Anglofränkischem, ebenso diejenigen des nachbernwardinischen sogenannten Hezilo-Codex (der aber wohl zu früh ist, als daß er mit diesem Bischof zusammengebracht werden könnte), während in der Maiestas des ebenfalls in diesen Kreis gehörenden Codex im Berliner Kupferstich-Kabinett (78, A. 6) Kölnisches anklingt (vgl. Ehl Abb. 25 u. 47). Dagegen wird die Rolle, welche die süddeutsche Malerei beim Bernward-Evangeliar gespielt haben soll, vielfach zu stark unterstrichen. Jostens Ableitung des Ikonographischen aus St. Gallen ist doch sehr gewagt, da sich dort in den erhaltenen Hss. des 10. und 11. Jahrhunderts gar keine Analogien finden. Eher spürt man in der Bildung der Gesichter und Hände manches von der Reichenauer Liuthargruppe.

Auf ornamentalem Gebiet herrscht gegenüber diesen auffälligen Schwankungen im Stil des Figürlichen eine größere Einheitlichkeit, die altsächsischen Formen leben hier weiter — nur im Guntbald-Evangeliar findet man nichts davon — die Vorliebe für gemusterte Purpurgründe bleibt bestehen, und auch die Initialen bleiben den alten anglofränkischen Formen treu.

Es erfolgt aber eine Erweiterung des Formenschatzes durch Regensburgisches. Einerseits ahmt man — am intensivsten und ganz ausschließlich im Guntbald-Evangeliar — Initialen nach, wie sie etwa das Regensburger Heinrich-Evangeliar der Vaticana enthält, mit allen Besonderheiten von Rankenwerk und Initialkörper (vgl. Johannes-Initium des Guntbald-Evangeliars mit Swarzenski, Regensb.

Buchm. Abb. 51). Andrerseits wirken (vor allem im Bernward-Evangeliar) Regensburger Vorlagen im Stil des Heinrich-Sakramentars in München ein. Daher stammen die bunten Punkt-Hintergründe vieler Initialen, die sehr feinteiligen Muster der Purpurfolien, die man in früheren sächsischen Werken nicht kennt: feinmaschige Rautennetze, Punktrosetten, Strichpunkte und ähnliche Motive — auch im Figürlichen äußert sich ja im Bernward-Evangeliar diese Vorliebe für hell aufgesetzte kleine Punkte (vgl. Swarzenski l. c. Taf. VIII mit Beißel, Bernward-Evangeliar Taf. 6 u. 25). Schließlich stammt auch die in Hildesheim zu findende Gewohnheit, den Grund einer Initial-Zierseite gleichmäßig mit solchen Ranken zu bedecken (Beißel, Bernw.-Evglr. Taf. 9) wohl aus Regensburg, während die Durchflechtung einer ganzen Zeile von Initialen mit Ranken sowohl aus Regensburg wie aus früheren sächsischen Werken (Wernigerode) genommen sein kann.

Einen Einfluß der gleichzeitigen westlichen Kunst zeigt die Schule von Werden an der Ruhr, die nach bescheidenen, ganz auf Insularem fußenden und auf Initialen sich beschränkenden Anfängen des 9. Jahrhunderts im 11. einige reich ausgestattete Hss. hervorbringt. Die erste und schönste derselben, ein Psalter in Berlin (theol. lat. fol. 358), zeigt in ihren Deckfarbenbildern und Initialen eine Aufnahme von Elementen der Schule von St. Omer oder ihr eng verbundener Werke.

Auch ein Evangeliar im Essener Münsterschatz (Beißel, Gesch. d. Evangelienbücher Abb. 85 und Humann, Schatz der Münsterkirche in Essen) verarbeitet Anregungen nordfranzösischer oder belgischer Werke saec. XI ähnlicher Richtung.

Dagegen schreibt eine Anzahl reich illustrierter Codices, die in Minden zur Zeit des Bischofs Siegbert (1022—36) entstanden sind, bei aller Sorgfalt der Technik ziemlich geistlos und plump im Stil die Reichenauer Liuthargruppe, in Ikonographie und Initialen St. Galler Handschriften aus.

## England.

Ungefähr gleichzeitig wie in Deutschland setzt in England im 10. Jahrhundert eine stärkere Produktion ein. Es beginnt eine Periode künstlerischer Blüte, wie sie England nur selten erlebt hat, man kann sie an Bedeutung wohl mit der des 18. Jahrhunderts messen. Dieser plötzliche Aufschwung steht in Zusammenhang mit den erfolgreichen Bestrebungen um die Hebung des kirchlichen Lebens und klösterlichen Geistes, die von Männern wie Aethelwold, Dunstan und Oswald (Erzbischof von York) ausgehen, und deren wichtigste Maßnahme die durch Fleury vermittelte Einführung der Cluniacenser Reform ist. Das erste große Werk des neuen Stils, ein Benedictionale im Besitz des Herzogs von Devonshire, ist denn auch auf engste mit der einen der drei genannten Persönlichkeiten verknüpft. Die Widmungsverse des Schreibers Godemann bezeugen, daß es auf Veranlassung des Bischofs Aethelwold von Winchester (963—84) geschrieben ist, desselben, der dort Benediktiner an Stelle der Regularkanoniker setzte. Entstehungsort ist wohl Oldminster; als Entstehungszeit haben die Jahre 972—84 zu gelten. Taf. 45

Eine große Anzahl ganzseitiger Bilder — Heilige und Szenen aus dem Neuen Testament — belebt den Band. Die Miniaturen stehen immer in breiten, teils rechteckigen, teils arkadenförmigen Rahmen, und diese Rahmungen bilden eine Haupteigentümlichkeit der Schule und weiter englischer Miniaturen-Hss. des 10. u. 11. Jahrhunderts überhaupt. Es sind breite Bänder, gefüllt mit regelmäßigen, vollen Akanthusfriesen; die Ecken bei den Rechteckrahmen werden stark betont durch große Rosetten aus einem einfachen, den Rahmenleisten entsprechenden Gerüst, um das sich in dichter Verflechtung langlappiges Akanthuswerk rankt. Auch die Mitten der Längsleisten bekommen einen ähnlichen, etwas zurückhaltenderen Akzent. Bei den Arkaden, für die übrigens das Schmalerwerden des Bogens an den Enden charakteristisch ist, sind die Basen und Kapitäle, manchmal auch die Bogenmitte in entsprechender Weise betont. Die Gesamtanordnung erinnert an Anglofränkisches, so verschieden die Ornamentierung auch ist.

Mit diesen Rahmen verschmilzt das Figürliche zu einer dichten Einheit; es greift oft in den Rahmen hinein, und der Stil der Bilder bildet das vollkommene Korrelat zu dem Reichtum der Rahmen. Es ist eine Überfülle von bewegter Form über die Fläche ausgebreitet, die Figuren überdeckt mit reicher

Faltenzeichnung, überrieselt von dem Gekräusel zierlich gewellter Säume, belebt durch flatternde Gewandstücke, oft auch noch durch Rosettenmuster der Stoffe. Die Gründe sind häufig bedeckt von einem dichten Geschiebe locker aufgesetzter, in Schlingen und Kurven temperamentvoll umherfahrender Wolkenbänder; der Wellenberg bei der Taufe Christi zeigt eine ganz ähnliche Übereinanderschichtung unregelmäßig bewegter Linien, und in der Wiedergabe des Erdbodens in dichten Knäulen, Knollen und Wellenlinien äußert sich dasselbe Stilgefühl. Aber diese Fülle von Bewegtheit bleibt vielgliedrig, sammelt sich nicht zu einheitlichem Stoß; die einzelnen Richtungen stellen sich einander ablenkend oder hemmend entgegen. Die Gestikulation der Figuren bleibt ziemlich still und gebunden. Es vereinigt sich der starke Drang nach Bewegung mit einer ornamentalen Grundtendenz, die auf Geschlossenheit und Ausgewogenheit des Bildes ebenso abzielt, als auf ein vielfältiges reiches Ineinanderschlingen der Einzelformen, — und man darf sich wohl fragen, ob in dieser Neigung zur Verflechtung der Formen und zu ornamentalem Reichtum nicht Grundtendenzen der vorkarolingisch-insularen Kunst wieder aufleben.

Die Genesis dieses Stiles ist eine der interessantesten kunstgeschichtlichen Fragen des frühen Mittelalters. Schon Warner (Warner-Wilson, Bened. des Aethelw.) deutet auf die karolingische Kunst hin, und Homburger hat ikonographische Parallelen zur jüngeren Metzer Schnitzschule (saec. 9/10) einwandfrei nachgewiesen. Aber sie treffen nur für Verkündigung, Geburt und Taufe Christi zu, und das Stilistische ist — abgesehen von einigen Einzelseiten und einer etwas näheren Berührung mit einem anderen Werke der Schule, dem Charter König Edgars von 866 Brit. Mus. Vesp. A VIII — im ganzen so abweichend, daß Homburger an gemeinsame altchristliche Vorbilder für Benedictionale und Metzer Schnitzschule denkt. Viel eher liegt eine stilistische Verbindung zur Adagruppe vor, zu der auch einige ikonographische Beziehungen bestehen. Die Verwandtschaft, die auch von Homburger nicht ungesehen bleibt, ist eng, man vergleiche den Johannes im Aethelwold-Benedictionale mit den Evangelisten des Elfenbeins Goldschmidt, I, 18 oder halte den Christus in Cambridge Trinity-College B 10. 4 (Millar Pl. XIV), ein etwas späteres Winchester-Werk, gegen Goldschmidt I. 5 (Mittelfigur) oder I. 12 [1]).

Aber auch mit diesem Hinweis auf einen ziemlich starken Einschlag der Adagruppe ist keine völlige Analyse des Stils gegeben. Dagegen bietet ein früheres, in Winchester entstandenes Werk, der Aethelstan-Psalter (Brit. Mus. Galba A XVIII u. Oxford, Bodl, Rawlinson B 484 ca. 925—40), in Gewandung, Technik (vgl. die hellen Begleitlinien der Zeichnung), Haltung und Gestikulation der Figuren und auch in den Architekturformen eine Vorstufe (vgl. besonders Himmelfahrt und Geburt, Millar, Pl. 2); nur fehlen das Leidenschaftliche und Packende, die starke Bewegtheit der Säume, und man kann sich wohl vorstellen, daß gerade diese Qualitäten dem Aethelwold-Benedictionale und seinem schon genannten Vorgänger, dem Charter König Edgars, durch ein Werk der Adagruppe mitgeteilt wurden.

Das Ornament zeigt den Zusammenhang mit früheren englischen Formen noch offensichtlicher. Zwar sind die schmalen Akanthusborten der Rahmen jedenfalls von Karolingischem abgeleitet, aber das Blattwerk, wie es in den freier wuchernden Bildungen des Benedictionale auftritt, mit seinen hellen Konturbegleitlinien und Rippen, seinen runden Ausbogungen, den Ringen um die Stiele usw. findet sein Analogon im Aethelstan-Psalter (Millar, Pl. 2 b).

Eine Beziehung zum Utrecht-Psalter, der, früh nach England gekommen, auf die englische Buchmalerei besonders bestimmend eingewirkt hat, besteht beim Aethelwold-Benedictionale noch nicht. Ebensowenig bei dem Charter König Edgars und dem Nachfolger des Aethelwold-Benedictionale, dem Benedictionale des Erzbischofs Robert (Rouen, Stadtbibliothek Y. 7), das die nächste Stufe der Winchester Kunst repräsentiert.

Das Bild ist bei dieser Rouen-Hs. weniger übersichtlich, die einzelnen Teile sind weniger klar gegeneinander abgesetzt, das Gerüst des Rahmens wird überwuchert von dem üppig ins Kraut schießenden Blattwerk der Rosetten, das auch die regelmäßigen Akanthus-Füllungen der Rahmenleisten verdrängt, eine Entwicklung, die sich schon im Verlauf der Ausstattung des Aethelwold-Benedictionale leise anbahnte. Das Blattwerk selbst wird flacher, die vielen umgeschlagenen Enden fehlen, die zierlichen Aus-

[1]) Auch die eigentümlichen Wolkenhintergründe des Aethelwold-Benedictionale könnten dorther abgeleitet sein; vgl. den Matthäus in Harley 2788 (G. F. Warner, Illuminated Mss. of the Brit. Mus. London 1903. Pl. 5).

bogungen sind derber und unregelmäßiger und häufig durch einen glatten, perspektivischen Kontur eingerahmt, es ist verschiedenartiger und abwechslungsreicher. Auch bei den Figuren weniger Form und Plastik, die Konturen werden aufgelöster, bekommen etwas Unruhig-Flackerndes.

Dieser Stil, der noch ins Ende des X. Jahrhunderts gehört, erfährt eine äußerste Steigerung in einer Gruppe von Winchester-Hss., deren berühmteste wohl der Liber Vitae (Brit. Mus. Stowe 944, ca. 1016—20) und das Missale des Robert von Jumièges (zwischen 1010 u. 20) in Rouen (Ms. 274) sind. Man halte etwa das Pfingstbild des letzteren gegen die entsprechenden Darstellungen in den Benedictionalien des Aethelwold und des Erzbischofs Robert. Die Formen schießen in leidenschaftlichem Aufruhr wild durcheinander; man hat den Eindruck des Hemmungslos-Fließenden. Das Blätterwerk drängt ungebändigt über den Rahmen hinaus, bekommt durch häufige Einfügung kleiner zackiger Sprößlinge und dadurch, daß die einzelnen Bogenlinien nicht immer ganz aneinandergeführt sind, etwas Unregelmäßig-Zerfranstes. Taf. 46

Ähnliches gilt von den Figuren. Die Konturen sind oft unterbrochen, die kleinen unregelmäßigen Wellen- und Zickzacklinien, die wir aus den Benedictionalien kennen, sprechen stärker mit, die Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, die Ungleichmäßigkeit ihres Verlaufs ist aufs äußerste gesteigert, hakenförmig übergreifende Quer- und Schrägfalten durchschneiden oder bilden oft die Konturen. Die Gestalten sind übermäßig schlank, die Bewegung wird ausfahrend, die agierenden Gliedmaßen gestreckt; die Linienführung liebt hastige flache Kurven und Zickzackbewegungen, vermeidet bewußt das Ornamentale, das sie früher hatte (vgl. etwa die Wolkenbänder hier und dort). Die Technik ist skizzenhaft, Modellierung fehlt fast völlig, die Einzelform bleibt ohne Interesse. Das Ganze ist manieriert, aber von starkem, barockem Pathos.

Fraglos sind diese Veränderungen zum großen Teil zeitlich bedingt, das outrierte Unterstreichen der Bewegung, das abnehmende Interesse für Einzelform, Plastik und Modellierung, die Verschiebung der Körperverhältnisse sind in Deutschland um diese Zeit, d. h. etwa zwischen 1010—30, ebenso festzustellen (Reichenau, Köln). Anderes aber wird nur verständlich durch die Berührung mit Werken, die eng zusammenhängen mit dem Utrecht-Psalter und seiner Kunst. Darauf beruht das Skizzenhafte, Flotte ebenso als das Malerisch-Zeichnende der Behandlung. Dann aber auch eine Anzahl von Einzelzügen: besonders offensichtlich die seltsame Art mancher Gesten, die eng an den Körper gepreßten Arme mit lebhaft agierenden Händen, die Bildung dieser Hände selbst, die gespreizten Finger, der zurückgebogene Daumen, die starke Wölbung des Rückens, die eigentümlich vorgestreckten Köpfe, bei denen Kinn- und Halslinie in eine Horizontale zusammengezogen werden. Auch das Kontrapostische, die sehr reiche Bewegung mancher Figuren möchte ich darauf zurückführen. Dasselbe gilt von dem Liber Vitae, der nun auch reine Federzeichnung verwendet wie der Utrecht-Psalter. Die Einwirkung dieses karolingischen Werkes setzt also erst in der mittleren Periode der Schule ein. Die oft geäußerte Ansicht des ausschlaggebenden Einflusses der Reimser Kunst bei der Bildung des Winchester-Stiles ist irrig. Ebenso ergibt das Bild der Entwicklung, daß das Attribut des Leidenschaftlich-Pathetischen durchaus nicht der ganzen Winchester-Schule oder gar englischer Miniaturmalerei überhaupt, sondern nur den Bildern einer bestimmten Zeitspanne zukommt. Und diese Zeitspanne ist nicht einmal allzu groß; Miniaturen der Schule aus der Mitte des Jahrhunderts wie Brit. Mus. Tib. C. VI und Tib. B. V (näheres s. Homburger S. 68 f.) sind wieder fester gebaut, beruhigter in der Bewegung, ornamentaler in der Linienführung, übersichtlicher im ganzen. Die in letzter Linie auf den Utrecht-Psalter zurückzuführenden Einzelzüge [1]) sind verwischt oder abgeschwächt, z. B. sucht man die horizontale Kinn- und Halslinie vergebens. Es bedeutet diese Veränderung nicht nur ein Wiederaufgreifen bodenständiger Gewohnheiten, sondern zugleich eine stärkere Romanisierung im Sinne zeitlicher Entwicklung. Aber dieser Stil eignet sich mit seinem zierlichen Saumwerk, seinen vielen kleinen Wellen- und Zickzacklinien überhaupt schlecht zu einer Weiterbildung ins Hochromanische. Wir werden eine solche an anderer Stelle zwar finden, in Winchester aber läßt man ihn in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fallen zugunsten eines völlig andersartigen, den die Seiten zu Ps. 1,51, 101 in Arundel 60 und eine verwandte Hs. Taf. 48

[1]) Um eine direkte Berührung mit ihm oder entsprechenden Reimser Werken kann es sich nach der ganzen Art der Entnahme nicht handeln, eher um Vorlagen aus Canterbury, wo der Utrecht-Psalter aller Wahrscheinlichkeit nach Anfang saec. XI lag.

in Paris (Bibl. Nat. lat. 14 782) repräsentieren. Die zügigen, glatt fortlaufenden Umrisse des Christuskörpers in Arundel 60, der Bäume oder Bodenwellen, die gleichmäßigen Kurven der Gewandzeichnung beim Matthäus-Symbol, die strengen und fest gegeneinander abgegrenzten Licht- und Schattenflächen am Schurz Christi, die Borten daran, die Präzision, Sparsamkeit und Großzügigkeit der Formgebung stehen in scharfem Gegensatz zu den früheren Winchester-Werken. Es sind Eigentümlichkeiten nordfranzösisch-belgischer Werke des 11. Jahrhunderts. Hss. wie München lat. 13 067 (aus Harstières), Leipzig Stadtbibl. ms. 774 (aus Soignies im Hennegau) demonstrieren die Beziehungen im Gesamtcharakter — wenn sie auch gewiß nicht die spezielle Richtung der Vorbilder bezeichnen. Dagegen wird die alte Winchester Rahmen- und Initialornamentik beibehalten, freilich neben Rahmenborten, die ebenfalls aus Nordfrankreich herübergekommen zu sein scheinen (vgl. z. B. Warner Reproductions II 8 mit Brüssel 5573).

Während, wie wir sahen, in Winchester die Berührung mit der Reimser Kunst erst in einem späteren Stadium erfolgt und die eigentliche Grundlage des Stils andere Vorlagen bilden, lassen Werke anderer englischer Skriptorien von vorn herein eine ausschlaggebende Befruchtung durch die Reimser Kunst erkennen. An erster Stelle ist hier die älteste, wahrscheinlich in Canterbury entstandene Kopie des Utrecht-Psalters zu nennen: Brit. Mus. Harley 603. Es sind eine ganze Anzahl von Zeichnern an dem Werk beteiligt und die Kopie ist keine einheitlich enge, aber bei einigen derselben (Hand I, II, V) ist sie doch so entsprechend, daß der Utrecht-Psalter selbst vorgelegen haben muß; nur so erklärt sich die Übereinstimmung in kleinen Unklarheiten. Darüber hinaus treffen die genannten Zeichner mit erstaunlicher Anpassungsfähigkeit den Stil der französischen Vorlage, das Skizzenhaft-Lockere, Strichelnde der Technik. Für ein weniger geübtes Auge sind die Unterschiede zunächst kaum sichtbar. Aber doch manifestiert sich der zeitliche Abstand in etlichen, für die künstlerische Entwicklung sehr bedeutsamen Veränderungen: die Figuren und Gruppen sind mehr für sich gesehen, letztere stärker in sich geschlossen, regelmäßiger und fester im Aufbau. Man vergleiche etwa, wie bei der unteren Gruppe rechts zu Ps. 30 die Figuren bis an den Fuß des Berges heruntergezogen werden (Abb. 22 bei Millar). Der Zusammenhang der einzelnen Teile des Bildes wird dadurch gelockert; es ist mehr eine Vielheit von Einheiten als eine Einheit von vielen Dingen. Dieser Isolierung der einzelnen Teile entspricht die Verwendung verschieden-farbiger, bunter, nicht bloß brauner Tinte — eine Technik, die, später auch auf dem Kontinent sehr beliebt, hier erstmalig begegnet. Außerdem sucht man mehr durchlaufende Schwünge (vgl. den halbnackten, mit dem Engel sprechenden Mann oder die Flügel dieses Engels auf der Millarschen Abbildung und den Gesamtkontur der Gruppen), die Figuren selbst sind etwas gestreckter.

Taf. 47

Eine ganze Reihe weiterer Federzeichnungen lassen sich mit dem Harleianus 603 zusammenstellen: Brit. Mus. Jul. A VI, die Prudentius-Hss. Cleop. C VIII und Cambridge C. C. C. XXIII, ferner Paris, Bibl. Nat. lat. 943, der Aldhelm 577 der Bodleiana u. a. Bei einigen dieser Hss. ist Entstehung in Canterbury beglaubigt oder vermutet, und zweifellos ist dieses nach Winchester im 11. Jahrhundert das bedeutendste Zentrum englischer Buchmalerei. Es scheint vornehmlich die Federzeichnung gepflegt zu haben, doch finden — nach Homburger erst zur Zeit der normannischen Eroberung — dann auch Winchester-Stil und Deckfarbenmalerei in Canterbury Eingang.

An dem bewegten, für Winchester und Canterbury beglaubigten Stil beteiligen sich aber auch zahlreiche andere englische Klöster, ebenfalls unter starker Bevorzugung der reinen Federzeichnung und unter Ausdehnung auf ein weites Stoffgebiet (Astronomie des Aratus, Kalenderillustrationen u. ä.). Er beherrscht das Feld durchaus, so daß man ihn als »englisch« schlechthin bezeichnet hat. Jedoch bleibt eine Gruppierung notwendig; einige Ansätze dazu gibt Homburger, besonders in der Kritik des Millarschen Buches im Art Bulletin. Daneben bilden ein Tropar im Brit. Museum (Caligula A XIV) und ein dazugehöriges Evangeliar aus Hereford (Ms. 302 des Pembr. Coll. in Cambridge, Millar, Pl. 29 u. 30) eine Parallele zu Arundel 60 durch die Aufnahme von Anregungen der kontinentalen Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.

## Frankreich und Belgien.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der englischen ist die Buchmalerei des nördlichen Frankreich zu betrachten, denn sie steht im späten zehnten und früheren elften Jahrhundert ganz im Zeichen der Abhängigkeit von England. Die Beziehungen zwischen Kontinent und Inseln sind außerordentlich eng. Goldschmidt spricht bei der Elfenbeinplastik dieser Zeit im Hinblick auf die ungewöhnliche Verwandtschaft der Inseln und der gegenüberliegenden Teile geradezu von »Kanalkunst«. Wir haben also die interessante Erscheinung, daß die kontinentale Kunst des 9. Jahrhunderts im 10. Jahrhundert in England die Grundlage und Anregung zur Ausbildung eines Stils wird, und Frankreich diesen Stil dann schon bald nach seiner Entstehung seinerseits wieder zum Vorbild nimmt.

Die verschiedenen Stadien und die Art der Adaptierung der englischen Vorbilder zu verfolgen, die wichtigsten Einfallstore und fruchtbarsten Herde angelsächsischer Kunst in dieser Gegend zu konstatieren, wird erst möglich sein, wenn wenigstens die Hauptschulen untersucht sind. Bisher sind nur Ansätze zur Materialsammlung vorhanden: Die Photos, die gelegentlich der Exposition du livre 1924 von den Archives photographiques d'art et d'histoire in Paris gemacht sind, und die in der Preußischen Staatsbibliothek befindlichen Aufnahmen nach den Hss. in Valenciennes und Douai, die deutscherseits angefertigt wurden, als man die Hss. aus der gefährdeten Zone in Sicherheit brachte. Jene vermitteln eine Vorstellung von der Illuminierkunst vor allem in St. Omer, diese von der Miniaturmalerei in dem etwa zwischen Valenciennes und Douai gelegenen Gebiet, hauptsächlich vertreten durch die Klöster St. Amand und Marchiennes. Die erhaltenen Bibliotheksbestände dieser Klöster sind ungewöhnlich groß — ein Teil der St. Amand-Hss. ist jetzt in Paris —, die Datierung wird durch einen alten Katalog aus St. Amand aus dem 12. Jahrhundert erleichtert, zahlreiche Namen beleben das Bild. Die künstlerische Ausstattung aber gewährt einen höchst interessanten Einblick in Schreibschulen, in denen Beweglichkeit und Aufnahmefähigkeit sich mit großer Produktivität vereinen. Das künstlerische Niveau ist sehr bedeutend. Die stilistischen Beziehungen führen vielfach hin und her, und wir finden so oft dieselben Erscheinungen hier und dort, daß es wenigstens in diesem Rahmen richtig scheint, nicht die verschiedenen Klöster, sondern die verschiedenen Richtungen zu trennen.

St. Amand u. Marchiennes

Die frühesten, um die Wende des 10./11. Jahrhunderts in Marchiennes gemachten Bilder (Douai 849) bekunden in dem lockeren Zeichenstil, der die Feder flüchtig und ohne darauf zu achten, daß die Linien immer aneinanderstoßen, über das Pergament führt, in der Häufung kleinzackiger Säume u. a. deutlich die enge Anlehnung an englische Malereien. Aber sie zeigen eine großzügigere Haltung, starke Kontraste von leeren und reich belebten Flächen; die glatte Folie spielt eine neue und wichtige Rolle; die Bilder sind stärker komponiert als die englischen Vorlagen, die Gewandung hat ebenso wie die Technik und die Bewegung nicht das Manierierte, das die englischen Zeichner lieben. Es ist alles überlegter und klarer, die Gestalten sind kräftiger, die Erfindung frischer.

Taf. 49

In einer späteren Hs. saec. XI aus St. Amand (Valenciennes 169) ist die Selbständigkeit stärker, die großzügige Einfachheit der Linienführung noch sprechender, das Gekräusel der Säume fehlt, die Bewegung derselben ist in große klare Formen gebracht. Die unruhige u. skizzenhafte Technik der Zeichnung ist aufgegeben zugunsten einer zarten, aber sehr bestimmten Angabe der Hauptlinien, die nach innen zu in mehreren Parallelen wiederholt werden, und eine sehr eigenartige Bereicherung erfahren durch etliche farbige ganz locker und breit hingewischte Schatten sowie durch dünne Bemalung einzelner Gegenstände. Häufig trifft man auch eine Belebung durch leicht aufgesetzte Gruppen dunklerer Farbpunkte.

An diese Hs. aus St. Amand läßt sich eine ganze Anzahl gleichartiger anreihen: Die Hss. Valenciennes 9—11 (die Alardusbibel), 39 (33) u. 41 (35), alle aus St. Amand, sind als Beispiele aus dem 11. Jahrhundert zu nennen. Die Zeichnung ist hier etwas steifer und eckiger, die Faltenlinien sind geradliniger, die Gesichtstypen und Haarbehandlung ein wenig abweichend, die Gewänder häufiger angetuscht. Aber die Miniaturen des schon aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammenden Evangeliars Val. 93 (86) aus St. Amand folgen wiederum ohne Einschränkung der Art von Val. 169.

Mancherlei Verwandtschaft mit diesen Werken hat das reich mit Bildern ausgestattete Hauptstück der Schule von St. Amand, die 1. Vita sci. Amandi Cod. 502 (461) in Valenciennes. Aber sie steht

Taf. 50

in der prachtvoll straffen Eleganz der Gestalten doch noch weit über ihnen, zeigt eine höhere Fähigkeit, in großen Formen zu gestalten; die bewegten Saummotive fehlen fast ganz, die Bewegung ist scharf akzentuiert und reich an Kontrasten; ein starkes plastisches Interesse tritt hervor. Die Technik ist Deckmalerei, bei der im Unterschied zur vorigen Gruppe die Lichter hell auf den dunkleren Grundton gesetzt werden, wie man das im Benedictionale des Aethelwold findet. Aus einer ähnlichen englischen Vorlage mag sie auch entnommen sein, ebenso wie die eigentümliche Wolkenangabe, aber beidemal ist in den französischen Malereien eine energischere streifige Stilisierung gegeben, und der Gesamteindruck erinnert in nichts mehr an die letzten Endes englische Herkunft.

Taf. 51 In der Ornamentik der genannten Schulen — die Handschriften enthalten eine Menge von Initialen — durchdringen sich zwei Richtungen. In dem Ranken- und Blattwerk zeigt sich wieder die Abhängigkeit von England, vielleicht noch ausgeprägter als beim Figürlichen. Es sind die gleichen fleischigen, phantastischen, ausgeschweiften und gebogten sowie die besonders auffälligen tütenförmigen Blätter, dasselbe Überstülpen eines Blattkomplexes mit breitem Ansatz über den viel schmaleren Rankenstiel, dieselbe Art der Rankenbewegung. Auch die seltsamen, aus mehreren Wülsten bestehenden breiten Ringe, wie an dem Schrägbalken des abgebildeten Z, sind von England übernommen. Aber wieder wird durch die glatte Bildung des Buchstabenkörpers, durch den breiteren glatten Rahmen ein gliedernder Kontrast gesucht (vgl. Millar, Taf. 11). Demgegenüber lassen die Rahmen in Douai 849 ein unzweideutiges Fortleben anglofränkischer Gewohnheiten erkennen, ebenso die Kanonbögen in Valenciennes 93; und auch in den Initialen begegnen die gliedernden viereckigen Zierstücke und Medaillons und das Flechtwerk der anglo-fränkischen Gruppe häufig.

St. Omer In St. Omer (Pas de Calais) gehen die ersten Bilder noch intensiver auf Englisches ein als an den oben genannten Orten, verständlich genug bei der Nähe der Küste. Das früheste Werk, ein Psalter Taf. 52 in Boulogne sur mer Hs. 20 (um 1000), enthält einige Randzeichnungen, die man fast einem englischen Künstler zuschreiben könnte, wenn nicht die Gesichter mit den anderen sicher kontinentalen Bildern des Codex übereinstimmten. Die großen Bilder mit David und den Musikern bringen in den Säulenschäften und Bögen Blattwerkfüllungen zwischen breiten Rahmenstreifen, die für englische Sachen charakteristisch sind und auch in den Einzelformen diese Abstammung verraten. Die Figuren versuchen in noch viel höherem Grade als die vorher genannten Werke das spitzenartige Gekräusel der Säume nachzuahmen und zeigen auch sonst im Gewand eine starke Verwandtschaft. Besonders auffällig sind die weißen Linien, welche bei bunten Kleidern die dunklen Striche der Innenzeichnung begleiten; ebenfalls ein englisches Verfahren. Aber schon bei diesen Gestalten werden stilistische Veränderungen fühlbar, und der Unterschied vertieft sich bei den kleinen Figuren, die in reicher Menge die Initialen füllen. Hier wagt man eher eigenen Geschmack und eigene Invention zu bringen. Das gilt auch von der Ornamentik dieser kleineren Initialen, bei der die bodenständigen »anglofränkischen« Flechtknoten und Flechtbandfüllungen der Körper, sowie — wohl ebenfalls aus Anglofränkischem abgeleitete — Tiere und Tierköpfe die Hauptmotive bilden.

Ein Evangeliar (Morgan Library 333) und zwei Aratus-Hss. (Boulogne 188 und Bern Cod. 88) sind an diesen Psalter anzureihen. Sie teilen Technik und Formensprache mit ihm und belegen die Überlieferung von der Herstellung kostbarer Hss. in St. Bertin zur Zeit des Abt Odbert.

Diesen St. Omer-Hss. aus der Zeit um u. bald nach 1000 stehen die in der Mitte und der zweiten Hälfte saec. XI dort entstandenen selbständig und andersartig gegenüber: es sind die Vita des heiligen Audomarus (St. Omer 698) mit vielen von Boinet beschriebenen Bildern und zwei wegen der stilistischen Übereinstimmung mit ihr ebenfalls nach St. Omer zu lokalisierende Evangeliare: das eine ist aus Taf. 53 Weingarten nach Stuttgart gekommen und gehört jedenfalls zu der Schenkung der Judith Welf, Tochter Balduins V. von Flandern, das andere ist Nr. 61 der Bibl. Royale in Brüssel.

Der englische Einfluß ist hier vollständig verarbeitet, die Selbständigkeit ebenso stark wie etwa in der genannten Vita sci. Amandi in Valenciennes. Der allgemeine Charakter, die präzise Klarheit der Zeichnung, das Großzügige der Linienführung, die knappe pointierte Form, das etwas Bizarre der Bewegung, auch der streifige Gesamteindruck der Gewandzeichnung sind ganz verwandt. Aber man ist in St. Omer anspruchsvoller und geistreicher in der Zeichnung der Gewänder, liebt flatternde Stoffe

mit reich abgetreppten Säumen, gibt eine abwechslungsreichere Innenzeichnung, bei welcher die von einem oder mehreren zarten Strichen begleiteten breiten Farbstreifen auffallen. Die Gestalten wirken aristokratischer, manchmal — besonders in der Vita sci. Audomari, bei der diese Characteristika überhaupt am ausgeprägtesten sind — fast preziös. Die Liniengebung ist feiner und schärfer, die Formen haben oft etwas Kantiges. Es herrscht gegenüber St. Amand ein stärker ausgebildeter Sinn für ornamental-reiche Wirkungen und für ornamentale Ausgeglichenheit des Bildganzen, man vergleiche, abgesehen von der Gewandbehandlung, die Hintergründe mit großen oder kleinen, über ein Rautenfeld oder Netz von Quadraten verteilten Blüten, die in gleichzeitigen Valenciennes-Hss. nicht vorkommen. Auch sind die einzelnen, an die Schule gebundenen Formen etwa der Gesichtstypen und Architektur leicht von St. Amand zu unterscheiden.

Ebenso ist die Ornamentik der St. Omer-Hss. eigenartig: neben reichen Blattbordüren, wie sie aus England kommen und schnell in Frankreich heimisch werden, schmale Ranken mit sparsamen Knospen, Initialen aus losen und in regelmäßigem Muster ineinandergesteckten Bändern und Stäben. Taf. 54

Dieser Stil wirkt weit über St. Omer hinaus. Wir finden in **Lüttich** Werke, die in engem Zusammenhang mit den genannten stehen: das Sakramentar Bamberg lit. 3, das sicher in Lüttich entstanden ist, ein für Lüttich geschriebenes Sakramentar der Bibliothèque Nationale (lat. 819) und ein Evangeliar in Brüssel 18 383, das aus St. Lorenz in Lüttich stammt, die beiden Sakramentare mit Evangelienszenen, die Evangeliare mit Bildern der 4 Autoren. Dazu kommt das Evangeliar Fulda Aa 21 (mit den 4 Evangelisten und einer Widmungsszene), das lat. 819 besonders ähnlich ist — die Herkunft aus demselben Kloster ist hier wohl außer Zweifel. Bamberg lit. 3 steht diesen beiden Hss. sehr nahe, weicht aber doch in manchen Punkten ab. Bei Brüssel 18 383 verschärft sich der Abstand. Zwar zeigt hier eine Gegenüberstellung des Matthäus mit dem Lukas in Aa 21 die Schulzusammengehörigkeit, und auch bei Markus ist die Stilverwandtschaft zu beobachten, dagegen lassen Lukas und Johannes in der Gewandzeichnung den Einfluß einer anderen nordfranzösischen Richtung erkennen, die manchmal auch bei Matthäus und Markus leicht hineinspielt. Belgien Taf. 55

Die Verwandtschaft dieser Lütticher Hss. in Gewandbehandlung und Ikonographie mit St. Omer ist am offenkundigsten vielleicht in der Fuldaer Hs., man halte den Markus Taf. 53 neben den Johannes und Lukas in Fulda oder die Blattfüllungen in Stuttgart H. B. II 46 neben die Blattrahmen in Fulda Aa 21. Die Unterschiede dagegen sind, wie schon angedeutet, am schärfsten ausgeprägt bei Matthäus und Markus in Brüssel 18 383: Es ist alles rundlicher und weicher geworden, die langen geraden Linien, die den Eindruck der Bilder aus St. Omer so wesentlich bestimmen, die scharfkantigen Formen fehlen; statt der fast mäanderartig gebrochenen finden wir wellig bewegte Säume; die Knotung eines Vorhangs z. B. wird nicht durch lauter winklig aneinanderstoßende gerade Linien angegeben, sondern durch rundliche Kurven. Die Zeichnung ist stumpfer, das Exzentrische wird gedämpft. Die Figuren sind nicht so gespannt und elastisch, weniger elegant und temperamentvoll.

Diese Veränderungen verbinden die Lütticher Werke mit gleichzeitigen deutschen Erzeugnissen, sie erklären sich wohl aus der Verpflanzung des nordfranzösischen Stiles nach Osten.

Dem entspricht es, daß die Initialen des genannten Brüsseler Evangeliars eine offensichtliche Anlehnung an Echternach zeigen und beim Bamberger Sakramentar auch im Ikonographischen ein ziemlich kräftiger Einfluß der südwestdeutschen Buchmalerei zutage tritt, ein Einfluß, der sich noch viel nachhaltiger in Stablo äußert, man vergleiche das Evangeliar 17 bei Chester Beatty, bei dem z. B. die Engel mit der Schrifttafel die nächste Analogie in Echternach haben. Taf. 56

Es gibt weitere Hss., die sich den genannten aus Lüttich mehr oder weniger eng anschließen, Haseloff (Deutsche Lit.-Zeitg. 1905) hat mehrere zusammengestellt: ein Sakramentar aus Freising in München (Cod. lat. 23 261), Paris, Bibl. Nat. lat. 278 und ein Evangeliar in Ypern [1]). Bei dem Münchener Sakramentar weisen die Heiligen ebenfalls in die Lütticher Diözese (Swarzenski I S. 130), und der Vergleich des Noli me tangere mit dem in Bamberg lit. 3 zeigt, trotz erheblicher Unterschiede, eine direkte Abhängigkeit oder ein Zurückgehen auf ein gleiches Vorbild.

[1]) Abb. der beiden letzteren waren mir nicht zugänglich.

Schließlich gehören auch die Kanones in Berlin theol. lat. fol. 18 in den weiteren Kreis dieser Gruppe, deren Zentrum zwar Lüttich ist, die aber über dieses hinaus Verbreitung zu haben scheint. Es wird hier die nächste Aufgabe sein, das Verhältnis der einzelnen Handschriften zueinander zu untersuchen, eventuell Gruppen zu trennen und örtlich festzulegen.

Andere Bilder, wie die ganzseitigen Evangelisten in Darmstadt 682 — nach Hübsch aus der reichsten Abtei Belgiens (Stavelot?) — haben im Grundcharakter manches mit diesen Lütticher Werken gemeinsam, geben aber eine stärkere Umformung.

Es wird mit der fortschreitenden Kenntnis der Denkmäler zweifellos gelingen, weitere nordfranzösisch-belgische Schulen des 10. und besonders 11. Jahrhunderts zu erfassen.

Was bisher an mehr oder weniger für sich stehenden Stücken in Abbildungen zugänglich ist, läßt dasselbe Ineinander derselben beiden großen Strömungen erkennen, wie die zu Anfang genannten Gruppen: der englischen, die für das Figürliche fast immer, für die Ornamentik nicht selten bestimmend wird, und der einheimischen anglo-fränkischen, die nur im Ornamentalen neben dem Einfluß der englischen Zierformen, besonders des englischen Blattrankenwerks, bald stärker, bald schwächer zur Geltung kommt.

So zeigt eine Hs. im amerikanischen Kunsthandel (bis vor kurzem Dessau K. Nr. 202, Abb. bei Döring und Voß) im Figürlichen eine Verwandtschaft mit Englischem, die über Boulogne Hs. 20 noch hinausgeht, während Zierseiten und Kanontafeln anglo-fränkisch anmuten. Dasselbe gilt von der Hs. 592 der Arsenalbibliothek, nur daß bei dieser die Ähnlichkeit mit englischen Figuren etwas mehr verwischt ist. In einem Codex bei Yates Thompson (Nr. 69, Abb. im Katalog Bd. I) wiederum fällt eine erstaunliche Ähnlichkeit der von Akanthuswerk durchschlungenen Rahmen mit englischen Rahmen auf. Andrerseits könnte man als besonders schlagendes Beispiel für das Weiterleben anglofränkischer Ornamentik die Hs. Brüssel 5573 oder den Psalter aus Soignies im Hennegau (Leipzig, Stadtbibl. 774) anführen, die beide schon in die zweite Hälfte saec. XI gehören und dementsprechend im Figürlichen einen großzügigen eigenen Stil bringen.

Taf. 57

Mittel- u. Südfrankreich

Wendet man sich dem mittleren Frankreich zu, so hört die Anlehnung an Anglo-Fränkisches auf, und auch der englische Einschlag scheint sehr gering.

Taf. 58

Ein Hauptwerk der Miniaturmalerei aus Poitiers, die Vita scae. Radegundis ebenda, zeigt in den mit Blattwerk durchflochtenen Rosetten auf dem Rahmen des ersten Blattes und auf den Initialen zwar Bekanntschaft mit englischen Formen — die übrigens keine direkte sein muß —, im übrigen aber ist der Stil eigen und ganz verschieden auch von nordfranzösischen Miniaturen. Das Bildfeld ist mehr gefüllt und unübersichtlicher; breite Streifen von verschiedener Farbe bilden den Hintergrund, von dem sich die Figuren schwer loslösen. Komposition und Formen haben nicht jene klare Einfachheit, nicht das Scharf-Akzentuierte (vgl. die Bodenbehandlung Taf. II in der Publ. von Ginot). Das Temperament ist schwerblütiger, ohne das Gespannte und Elastische der nordfranzösischen Gestalten, die Bewegung geschmeidiger, der Gesamteindruck beruhigter, der plastische Sinn weniger entwickelt, der Farbauftrag weniger modellierend; er beschränkt sich auf ein Kolorieren der ziemlich derben Zeichnung und gelegentliches Aufsetzen weißer Lichtstriche.

Seiner ganzen Art nach ist dieser Stil, der im Poitou recht beliebt gewesen sein muß — Poitevinische Fresken bieten Analogien —, viel eher süd- als nordfranzösischen Werken verwandt, In der Apokalypse von St. Sever (Gascogne, Paris, Bibl. Nat. lat. 8878) finden sich die als Unterschied zu Nordfranzösischem genannten Züge zum Teil noch verstärkt. Die Art der Gewandzeichnung ist der Poitiers-Hs. sehr verwandt; auch die Gesichter haben Ähnlichkeit, die breiten bunten Hintergrundstreifen kommen vor, der kolorierend flächenhafte Farbauftrag, das Zeichnerische der Technik sind noch ausgeprägter. Der ikonographische Zusammenhang mit spanischen Apokalypsen ist evident, aber die stilistischen Vorbilder sind schwer festzustellen.

Diese St. Sever-Apokalypse ist bisher das einzige südfranzösische Werk dieser Epoche mit reicher figürlicher Ausstattung. Ob man daraus auf eine Abneigung gegen das Figürliche überhaupt schließen darf, wie es geschehen ist, scheint gerade im Hinblick auf die Menge der Miniaturen in dieser Hs. fraglich. Immerhin liegt der Nachdruck zweifellos auf der Ornamentik. Die bekannten Beispiele — die

meisten Abbildungen finden sich bei Bastard und Lauer — bezeugen eine auffallende Begabung auf diesem Gebiet.

In einem Codex aus Mont Majour bei Arles z. B. (Bastard Taf. 234, Lauer Pl. 60) ist der Buchstabe in quadratische oder rechtwinklige Kästen zerlegt, die möglichst abwechslungsreich und bunt und zum Teil unsymmetrisch mit breitflächigen Akanthusblättern oder Blüten gefüllt sind und nur an den Enden oder Mittelpunkten in Knoten von losem Bandgeflecht aufgelöst werden, das — manchmal in Tierköpfe mündend — sich öfters und immer nur nach einer Seite hin zu einem gezahnten kleinen Blatt erweitert. Es ist dies dieselbe Verbindung von Blatt- und Flechtwerk, wie sie das Sacramentar von Figeac bietet, wie sie im 12. Jahrhundert auch in Limoges vorkommt (Bastard Taf. 240 und 241), und wie sie sich auch in katalanischen Bibeln des 11. Jahrhunderts findet (Neuß, Fig. 208). Taf. 59

Gemeinsam ist allen diesen südfranzösischen Zierseiten und Initialen der sehr flächenhafte Charakter; es fehlt — auch bei Band- oder Rankenverschlingungen — das Gefühl für das räumliche Vor- und Hintereinander, das entsprechenden nordfranzösischen Bildungen solche Lebhaftigkeit verleiht; die dort beliebten perspektivischen körperhaften Blatt- und Blütenformen kommen nirgends vor. Dafür sucht man die Farbfläche in ihrer ganzen Kostbarkeit zur Geltung zu bringen; ihr zuliebe wird die Innenzeichnung auf ein Minimum beschränkt (vgl. etwa den Vogelkopf des P der Tafel 59 mit mehr im Norden entstandenen Tierköpfen, z. B. Leroquais Taf. 28) und auf jegliche Abschattierung verzichtet. Die Farbflächen grenzen unvermittelt in rein-ornamentalem Spiel aneinander, so daß etwa ein Tier violetten Rumpf, grünen Kopf und grüne und gelbe Beine bekommt. Glatte ungemusterte Flächen sind beliebt. Die Farbe selbst aber ist von einer Reinheit, Leuchtkraft und Tiefe, neben der nordfranzösische Miniaturen matt und farblos erscheinen. Besonders ein intensives prachtvolles Gelb scheint charakteristisch.

Diesem ganz ornamentalen Verfahren in der Technik entspricht die Haltung des Gesamtaufbaues. Die Zierseiten sind teppichmäßiger als in Nordfrankreich; die Initialen wirken, neben nordfranzösische gestellt, ruhig und entspannt, voller und ungezwungener, sind jenen an Schönheit weit überlegen.

## Spanien.

In der Kunstgeographie Spaniens fällt der Süden in dem Rahmen der vorliegenden Arbeit aus, die Kunst ist hier überwiegend durch das maurische Element bestimmt und orientalisch in ihrer Grundrichtung. Die abendländischen, uns interessierenden Werke sind im nördlichen Teil der Halbinsel entstanden, und zwar ist dabei zu scheiden einerseits zwischen mozarabischen Werken, d. h. solchen der christlichen Schreibstuben derjenigen Gebiete, die stark mit mohammedanischer Bevölkerung durchsetzt waren und die infolgedessen ihren Stil unter dem intensiven Einfluß arabischer Kunst ausbildeten, und katalanischen Werken andrerseits. Katalanien nimmt dadurch eine andere Stellung ein, daß die Araber hier schon im 9. Jh. vertrieben werden, das Land dann spanische Mark des fränkischen Reiches und schon Ende des 9. Jh. selbständig wurde, und daß es im 11. Jh., in dem die Hauptwerke der katalanischen Buchmalerei entstanden sind, durch maurisches Gebiet von den anderen christlichen Provinzen Nordspaniens abgetrennt war. Daraus ergibt sich eine enge Beziehung zu Frankreich; wir finden katalanische Urkunden, die nach den Regierungsjahren französischer Könige datiert sind, die katalanische Sprache enthält zahlreiche provençalische Elemente, und auch in der Architektur wird diese Verwandtschaft mit Frankreich deutlich. Andrerseits besteht Verbindung nach Oberitalien. Diese Orientierung vorwiegend nach Gebieten rein europäischer Kultur drückt sich auch in der Buchkunst aus, die Französischem entschieden näher steht als gleichzeitigen mozarabischen Erzeugnissen. So mag sie hier an erster Stelle im Anschluß an Frankreich behandelt werden.

Katalanische Buchmalerei

Sie wird repräsentiert vor allem durch zwei zeitlich (1. Hälfte saec. XI) und stilistisch zusammengehörige große Bibeln, deren eine, früher als Farfa-Bibel bekannt, sich auf das Kloster Stae. Mariae in Ripoll lokalisieren läßt; einige Darstellungen daraus kommen ganz ähnlich an dem schon dem 12. Jahr- Taf. 60 u. 61

hundert angehörigen Skulpturenportal der Kirche dieses Klosters vor [1]). Die zweite Bibel (lat. 6 der Pariser Bibl. Nat.) stammt aus Sant Pere de Roda, wo sie im 12. Jahrhundert schon gewesen sein soll; ihre Entstehung in Ripoll ist nicht unmöglich, ihre Lokalisierung nach Katalonien durch den Stil gesichert.

Über diese Bibeln haben zahlreiche Illuminatoren eine Fülle von Bildern verteilt; die Darstellungen bleiben stets ungerahmt, sind auf die freien Ränder oder Kolumnenenden gezeichnet oder überziehen, lose aneinandergefügt, ganze Seiten. Eine straffe Gliederung dieser Seiten fehlt, höchstens findet man eine lose Teilung in oft verschieden breite Streifen. Die Erzählung ist lebhaft und amüsant, die Zeichnung fein, sicher und schnell; die meist dünne fleckenhafte Kolorierung nimmt dem Ganzen nichts von seiner Leichtigkeit. Charakteristisch ist die Vorliebe für Rundungen (s. den gewölbten Rücken, den überhängenden Leib, die Linie vom Gesäß zum Knie oder die Tiere der Taf. 60), mit denen sehr grade Linien kontrastieren. Es besteht eine starke Begabung für Wiedergabe der Bewegung, die leicht etwas Tänzerisches hat, und Gefühl für die Darstellung des menschlichen Körpers. Beides bildet einen grundsätzlichen Kontrast zu mozarabischen Miniaturen. Zwar bringt die Nachbarschaft Berührung mit maurischen Kunstwerken, aber sie äußert sich nur in einzelnen formalen Entlehnungen: den Architekturen aus bunten Ziegeln, dem Mann zwischen zwei Löwen der Abb. 85 bei Neuß, der Stilisierung der Figuren der Abb. 152 bei Neuß u. a. m.

Illustrationszyklen von dem Umfang wie in diesen Bibeln, haben sich aus früherer und gleicher Zeit nicht erhalten, und es erhebt sich die Frage nach ihrer ikonographischen Abstammung.

Zu Karolingischem fehlen Beziehungen, nur bei den — wenig zahlreichen — Apokalypsenbildern, bei denen man gerade eine Verbindung mit mozarabischen Apokalypsen-Kommentaren erwartet, lassen sich Ähnlichkeiten mit denen von Trier, Cambrai und Valenciennes aufzeigen. Gelegentlich, besonders in den Bildern zu den Evangelien, finden sich Parallelen zu Byzanz. Die Grundlage aber bilden nach Neuß Werke altspanisch-vormaurischer Buchmalerei, die sich in vielen Punkten mit koptischer, in anderen mit hellenistischer Kunst berühren, wie sich im Ashburnham-Pentateuch eines aus dem 7. Jahrhundert erhalten hat. Teilweise werden solche Vorbilder direkt, teils indirekt, d. h. in mozarabischer Umformung wirksam gedacht und in letzterem Falle eine Um- und Zurückbildung zu größerer „Naturnähe" angenommen.

Die Annahme altspanischer Vorbilder ist zweifellos die natürlichste und nächstliegende, wennschon sie sich nur auf komplizierte Deduktionen, nicht auf erhaltene Denkmäler stützen kann. Wieweit dabei aber mozarabische Hss. eine Mittlerrolle gespielt haben, wird erst zu entscheiden sein, wenn das spanische Material, an dessen Veröffentlichung Dr. Walter W. S. Cook arbeitet, geschlossen vorliegt.

Auf jeden Fall aber ist festzuhalten, daß die mozarabische Buchmalerei weder einen ähnlichen Reichtum an Bibelillustrationen, noch die Zusammenfügung derselben zu ganzen Bildseiten kennt. (Die Bibel von S. Isidoro von 960, das Hauptbeispiel, enthält bedeutend weniger Darstellungen, Abb. bei Quentin u. Gomez Moreno, Provincia di Leon, Catalogo monumental de España 3). Der Ruhm, diese Zyklen, wenn auch unter Benutzung zahlreicher und verschiedenartiger Vorlagen, geschaffen zu haben, bleibt, solange nicht neugefundene Werke das Gegenteil beweisen, den Künstlern Katalaniens.

Noch in Ripoll befindliche Hss. lassen in der sparsamen Ausstattung, die sie bieten, eine enge Verknüpfung mit den beiden großen Bibeln erkennen; für das Figürliche verweist Neuß auf Rivip. 151 und 214, für die Initialen findet man ganz Entsprechendes in Rivip. 52 (Neuß, Fig. 198. 200—202. 204). Der Stil wird dann aber auch in anderen katalanischen Malschulen aufgenommen; vor allem aus dem benachbarten Vich, das in sehr enger Beziehung zu Ripoll steht — Abt Oliva von Ripoll ist zugleich Bischof von Vich (1018—46) —, besitzen wir Gleichartiges (Vich, Bischöfl. Mus. Cod. 1 Moralia Gregorii, Abb. Cook, Painted Panels I, Fig. 15 und Neuß Fig. 199). Ferner sind die Homelien des Beda

[1]) Vgl. Josep Gudiol, Iconografia de la portada de Ripoll-Butlletí del Centre excursionista de Catalunya 1909, nr. 171—174 und A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture at the Pilgrimage Roads Pl. 561—93. Das Verhältnis ist so zu denken, daß beide nach gemeinsamer Vorlage arbeiten; verschiedene Abweichungen lassen ein direktes Abhängigkeitsverhältnis nicht möglich erscheinen.

im Archiv von San Felix in Girona zu nennen, doch sind hier fühlbare Abweichungen vorhanden. Weiter kann man auf ein Evangeliar der Stadtbibl. in Perpignan, von dem Cook, Painted Panels II, Fig. 32 eine Abbbildung gibt, und ein Fragment im Bischöfl. Mus. in Vich (Cook, Painted Panels III, Fig. 18) verweisen und schließlich als besonders wichtig die verbrannte Beatus-Apokalypse in Turin (Univ.-Bibl. Cod. 93, Abb. Carta-Cipolla-Frati Atlante Taf. 42 u. 43) anführen. Sie zeigt, daß die katalanischen Miniatoren diesen mozarabischen Bilderzyklus zwar übernehmen, aber in ihren Stil übersetzen.

Diese Hss. gehören z. T. schon ins 12. Jh., doch finden sich daneben — und zwar augenscheinlich im Übergewicht — allerlei abweichende Formungen in katalanischen Hss. Unter diesen schließen sich einige Kanonbilder im Kathedral-Archiv von Tortosa, das im 12. Jh. ein besonders zu beachtendes Scriptorium zu besitzen scheint, gut zusammen (Cook, Painted Panels I, Fig. 33, Art Studies II, Fig. 20 u. 21) [1]).

Mozarabische Handschriften

Bei einer Betrachtung der mozarabischen Buchmalerei treten die Illustrationen zu dem in der 2. Hälfte saec. 8 abgefaßten Apocalypsen-Kommentar des Beatus von Liebana in den Vordergrund. Sie sind geradezu als eine spanische Spezialität zu bezeichnen, die nur in nahe benachbarten oder eng verbundenen Gebieten gelegentlich Aufnahme findet (Apokalypsen von St. Sever, Turin und Berlin, theol. lat. fol. 561, letztere nach dem Initialschmuck wohl in Unteritalien entstanden). Bis ins 13. Jh. hinein bleiben diese Apokalypsen in ihrer Heimat beliebt. Die Bilder dieser Beatus-Handschriften — es sind durchschnittlich über 100 — nehmen gewöhnlich eine, manchmal sogar zwei gegenüberliegende Seiten ein, vielfach stehen die Szenen ungerahmt auf dem Pergamentgrund. Man beschränkt sich nicht auf die Illustrierung der apokalyptischen Visionen des Johannes, die freilich den Hauptbestandteil bilden, die genealogischen Tabellen geben manchmal Veranlassung zur Darstellung des ersten Menschenpaares, einzelner Personen und kleiner Szenen des Alten Testaments (Opfer Noahs, Isaaks Opfer), in anderen Fällen finden wir Szenen aus dem Leben Christi. Die eigentlichen Apokalypsenbilder sind in den verschiedenen Hss. einander sehr ähnlich; immerhin zeigen sich Abweichungen, die beweisen, daß man mit zwei Prototypen zu rechnen hat (vgl. Neuß und Haseloff). Ob diese noch in frühspanisch-vormaurische Zeit zurückreichen, und ob man die Apokalypse von S. Sever einfach als getreuere, weil naturnähere Kopie bezeichnen und damit den Stilunterschied zu den mozarabischen Beatus-Kommentaren begründen darf, bleibt zu entscheiden. Daß die S. Sever-Apokalypse manche spätantiken Züge bewahrt, die in den mozarabischen entsprechenden Bildern fehlen (vgl. z. B. das Gastmahl Belisars, Neuß Fig. 31), steht fest, und die genannte Erklärung trifft sicher weit eher das Richtige als die ältere, die sie als naturgemäßere Umbildung einer mozarabischen Vorlage anspricht. Gewiß ist ferner, daß die mozarabischen Beatus-Illustrationen nicht freie Erfindung des 10. Jahrhunderts sind, sondern daß mancherlei altchristliche bzw. altspanische, vielleicht auch aus Nordafrika hinzugekommene Bildtypen mit hineinverarbeitet wurden. Die Kunst Ägyptens scheidet bei der ablehnenden Haltung, die dies Gebiet der Apokalypse gegenüber einnimmt, als Vermittlerin der Ikonographie aus. Endgültige Aufschlüsse über die Art der ikonographischen Vorbilder sind nur dadurch zu erhoffen, daß das Verhältnis der verschiedenen Beatus-Hss. zueinander einer genauen Untersuchung unterzogen wird.

Taf. 62 u. 63

Außer diesen Beatus-Apokalypsen begegnen dann aber auch andere illustrierte Texte, etwa die reich ausgestattete Bibel des Kollegiatstiftes von S. Isodoro in Leon (der sog. Cod. Gothicus Legionensis), welche die Darstellungen vielfach ungerahmt und regellos zwischen den Textabschnitten und auf den freien Rändern anbringt, oder die Codd. Vigilanus und Aemilianensis im Escorial (lat. d. I. 2 und d. I. 1, letzterer freie Kopie nach dem ersteren), welche Kanones-Sammlungen enthalten, oder ein Antiphonar von 1066 in der Kathedrale von Leon. Als weitere mozarabische Hss. mag man eine von dem Diakon Juan geschriebene Bibel von Leon (Kathedrale) und eine Hs. der Moralia Gregorii in Madrid nennen, von denen beiden Cook, Painted Panels IV, Fig. 13 u. 14 Beispiele gibt, Abb. der ersteren auch bei Gomez Moreno, Leon.

Außerordentlich häufige und genaue Angaben über Schreiber, Maler, Zeit und Ort der Anfertigung

---

[1]) Weitere katalan. Miniaturen der Zeit bei Cook, Art Studies II Fig. 8 (mit entschiedenem französischem Einschlag), Fig. 13. 23 und in den »Painted Panels«.

erleichtern die Orientierung in diesem Material. Danach ist das früheste Datum das Jahr 894; es findet sich in dem Beatus der Morgan Library (aus der Sammlung Henry Yates Thomson), steht aber auf Rasur, so daß hier also Vorsicht geboten ist. Jedenfalls aber ist in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts der Stil ausgebildet, die eben genannte Bibel des Schreibers Juan in Leon trägt das Datum 920, die Moralia Gregorii in Madrid sind 945 in Valerancia (Burgos) ausgeführt. Indessen liegt der Höhepunkt der Leistungsfähigkeit offenbar in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts: der Cod. Gothicus Legionensis ist 960 entstanden, die ersten unzweifelhaft datierten Beatus-Apokalypsen sind diejenigen in Madrid (Bibl. Nac. V 1—4) und Valladolid (Univ.-Bibl.), beide von 970, sowie die besonders schöne in Gerona von 975; der Vigilanus trägt die Jahreszahl 976, der Aemilianensis ist 992 datiert (vgl. Porter Anm. 417). Die Scriptorien liegen, wie gesagt, vor allem in Leon und Kastilien, besonders Albelda, die Heimat des Vigilanus-Schreibers, San Pedro de la Cardegna, San Millan de la Cogolla, wo der Cod. Aemilianensis entstanden ist, Valerancia, Tabara sind zu nennen.

Taf. 63

Der Stil dieser mozarabischen Hss. ist von vornherein durch seinen ausgeprägt orientalischen Charakter von den übrigen europäischen Schulen abgesondert. Die Auffassung ist absolut flächenaft-ornamental und geht hierin weit über Südfranzösisches hinaus. Eine ungebändigte Dekorationsfreude überzieht Körper und Gründe mit regelmäßigen Ziermustern, selbst die Sterne oder die Pflanzen auf Taf. 62 werden nach den Gesetzen regelmäßigen Sich-Entsprechens angeordnet; das Kalligraphisch-Schnörkelhafte spielt eine entscheidende Rolle. Die Gestalten scheinen aus bunten verschiedenartig ornamentierten Stoffstücken zusammengesetzt, oder die Gewänder bestehen aus mehr oder weniger regelmäßig aneinandergefügten Bändern und Schlaufen. Es fehlt jede Bezugnahme auf den darunterliegenden Körper, überhaupt jedes Gefühl für Körperproportion, Bewegung. Die Gestalten haben oft riesige Hände, verkümmerte Arme; die Füße hängen winzig am Rocksaum. Die Bewegung ist wie die einer Gliederpuppe, die nackten Gestalten der Taf. 62 wirken wie ausgestopfte Lederbälge. Doch handelt es sich hier durchaus nicht um etwas Primitives, sondern um einen bewußten Verzicht, eine besonders konsequente Durchführung des Prinzips ornamentaler Flächenhaftigkeit, und in den guten Hss. empfindet man die Figuren wohl als hieratisch-streng, nicht als ungeschickt.

Die Art der Körper- und Gewandbehandlung dieser spanischen Hss. hat an Irisches erinnert, und es besteht in der Tat eine Ähnlichkeit, doch muß man sie, solange nicht einzelne gleiche Formen hier und dort aufzuweisen sind, durch die gleiche Grundrichtung ornamentaler Flächenhaftigkeit erklären. Auch eine Berührung mit schon verarbeiteter und auf dem Kontinent modifizierter irischer Kunst, wie man sie in anglofränkischen Werken findet, läßt sich nicht feststellen. Eher kann man auf koptische Erzeugnisse hinweisen. Cook, Painted Panels I, bildet als Fig. 5 die Verkündigung eines koptischen Synaxars saec. X in New-York ab, bei der nicht nur Gewandstilisierung und Körperbildung, sondern auch die seltsamen Gesichtstypen mit den langen schmalen Nasen mit ganz schmalen Kuppen und den großen Augen eine gute Analogie zeigen.

Die Beziehung zum nördlichen Afrika ist in Spanien ja durch die arabische Invasion gegeben. Sie äußert sich auch in einem anderen wichtigen Moment: die mozarabischen Hss. — nicht die Apokalypse von St. Sever — haben eine ganz eigentümliche Art der »Durchsicht«. Es werden die Gegenstände nicht nur in der Außenansicht gezeigt, sondern in einem Längsschnitt gegeben, der den Inhalt und die ganze Struktur mit zeigt, so daß bei einem Kelch etwa gleichzeitig die Flüssigkeit darin, beim Grabe Adams die Mumie in dem Sarkophag mit abgebildet wird. Dies Verfahren, das die Flächenhaftigkeit der Erscheinung noch verstärkt und der Freude an der streifenartigen Aufteilung der Körper entgegenkommt, wird dann spielerisch ausgedehnt auf Objekte, bei denen man es nicht erwartet, etwa die Kopfbedeckungen des Codex Aemilianensis in Escorial (Cook, Painted Panels II Fig. 7), wo sogar die ganzen Figuren wie der Länge nach durchgeschnitten erscheinen, als ob die verschiedenen Schichten ihrer Kleider gezeigt werde nsollten. Diese »Durchsicht« bedeutet das Wiederaufnehmen einer altägyptischen Methode, ebenso wie die seltsame Vereinigung von Dingen, die teils in Aufsicht, teils in Vorderansicht gegeben werden innerhalb derselben Darstellung (Taufe Christi in der Girona-Apokalypse, Neuß Fig. 59). Zwar fehlen die arabischen Zwischenglieder, die diese Züge vermittelt haben müssen, indessen ist die Zurückführung auf Afrikanisches bei der Seltenheit der Erscheinung die wahrscheinlichste. Überdies weist auch

bei der Darstellung des Daniel in der Löwengrube, die Trennung des Habakuk und des Engels, der ihn am Schopf halten sollte, und ihre Anordnung einander gegenüber auf Afrika.

Es bleibt nicht bei der Übernahme dieser nordafrikanischen Dinge. In breitem Strom ergießt sich mit den Mauren die Kunst des Orients über die iberische Halbinsel. Das loyale Verhältnis zwischen Siegern und Besiegten, das Prinzip der Duldung sowohl der Araber gegen ihre christlichen Untertanen (Mozaraber) wie umgekehrt der christlichen Fürsten gegen die Mohamedaner ihrer Reiche (Mudejaren), begünstigt ein schnelles Wurzelfassen der fremden Formen; die Araber entfalten eine glänzende Bautätigkeit, das Kunstgewerbe, besonders die Seidenweberei, trägt zur schnellen Verbreitung des Ornamentschatzes bei, und die alten Einwohner Spaniens geben sich willig dem Eindruck der glänzenden Kultur hin, die sich üppig vor ihren Augen entfaltet. Persische Formen finden auch in den christlichen Hss. Eingang — man vergleiche die prachtvoll stilisierten Bäume der Apokalypse von Gerona (Neuß, Fig. 59—62), der Hufeisenbogen wird immer wieder verwendet, die maurischen Verkleidungen der Wände mit buntglasierten Ziegeln abgebildet, kufische Inschriften angebracht. Die Tierornamentik der Araber spielt eine große Rolle; man trifft den sassanidischen Greif, Kamel und Elefant. Die Gruppe des David orans zwischen zwei gegenständigen Löwen (Neuß, Fig. 52—54) und vieles andere mehr ruft sofort Orientalisches in Erinnerung. Schließlich ist ja auch die starke Ornamentfreude, ebenso wie die starke Flächenhaftigkeit der Figuren ein wesentlicher Zug orientalischer Kunst. Dieser mozarabische Stil bleibt an manchen Orten bis ins 12. Jahrhundert hinein unverändert in Übung, ein gutes Beispiel ist das Ms. Add. 11695 des Britischen Museums.

Andrerseits begegnen aber schon im 11. Jahrhundert, und zwar in dem Diurno Ferdinands I. von 1055 (Santiago, Univ.-Bibl.), Darstellungen, welche diese extrem-ornamentale Auffassung aufgeben und einen weniger stark orientalischen und bei aller romanischen Starrheit den Körpereindruck eher treffenden, die Gewandung in einer naturgetreueren Art wiedergebenden Stil zeigen. Damit ist eine Annäherung an außerspanische Werke gegeben, und in hochromanischer Zeit läßt sich dann eine ganz offensichtliche Anlehnung an teils französische, teils oberitalische Werke konstatieren. So sind die Bilder der Bibel von Avila zweifellos in Verbindung zu bringen mit Werken von Citeaux aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts in der Art von Dijon, Ms. 168—170, während die Ornamentik teilweise italienische Formen aufgreift, vgl. die mit Sternblüten- oder Bogenreihen gefüllten Kästen bei Cook, Painted Panels IV, Fig. 17. Noch frappanter ist die italienische Abstammung bei der Rahmung und den Ornament-Motiven der von Marcellino Gutiérrez im Hss.-Katalog der Univ.-Bibl. von Valencia abgebildeten Miniatur aus Cod. 41, die auch im Gewandstil offenbare Berührung mit Italien zeigt (vgl. Laurentiana Edili 125, 126, Abb. bei Ancona, Min. Fior. I, Taf. 3 rechts und 5 links).

## Italien.

Oberitalien

In Oberitalien bekommt die romanische Miniaturmalerei erst verhältnismäßig langsam ein eigenes Gesicht. Man merkt das Fehlen einer ausgeprägten eigenen karolingischen Buchkunst, an die man hätte anknüpfen können. Die wenigen in Italien entstandenen Bilderhss. karolingischer Zeit sind völlig abhängig von den fränkischen Hauptschulen: Das Liber Canonum der Vallicelliana A 5 — wohl das bekannteste Stück dieser italienischen Karolingerhss. — von Corbie (St. Denis), ebenso ein schon ins 10. Jahrhundert gehörendes Evangeliar der Morgan-Library aus dem Besitz des Principe Baucina, während für die Bilder des um 800 jedenfalls in Verona entstandenen Egino-Codex (Berlin, Phill. 1676) die Adagruppe maßgebend ist. Die Verbindung mit der Antike aber ist abgerissen, und als im 10. Jahrhundert wie in Deutschland, Frankreich oder England ein stärkerer Trieb zur Ausschmückung der Hss. erwacht, muß bei fremden Kunstwerken ein Anhalt gesucht werden, man findet ein unsicheres Schwanken, eine Anlehnung an sehr verschiedene Vorlagen.

Vor allem Anglofränkisches scheint wirksam; besonders in Bobbio läßt sich das beobachten. Es mag hier durch die Bekanntschaft mit irischer Buchkunst eine gewisse Disposition für die Aufnahme dieser mit insularen Elementen so durchsetzten Richtung vorhanden gewesen sein. Die Bobbieser Hss.

des 10. Jahrhunderts F. IV. 12 und F. II. 19 u. 20 der Turiner Universitäts-Bibliothek zeigen in Zierseiten und Initialen eine enge Anlehnung an Anglofränkisches, und zwar ganz speziell an die Wiener Hs. theol. C. 992, von der wir wissen, daß sie sich um 900 in Bobbio befand. Und noch im 11. Jahrhundert greift das Missale monasticum monasterii Bobbiensis der Ambrosiana (D. 84 inf.) auf ein derartiges Vorbild zurück, während im Figürlichen die Reichenauer Liuthargruppe ausgeschrieben wird, die auch in den Evangelistenbildern eines Codex der Laurentiana (Aequisti a Doni 91) maßgebend ist.

Den ersten Ansatz zu einer zukunftsreichen Entwicklung finden wir in einem Psalterium Ambrosianum der Vaticana (Vat. lat. 83) mit einem Bild des David und der Psalmenschreiber sowie reichem ornamentalem Schmuck. Letzterer ist wieder bestimmt durch eine ganz enge Anlehnung an anglofränkische Hss. Daß es sich um solche, nicht um insulare Vorbilder handelt, beweisen einige typisch anglofränkische Formen: die Ranke des Lukas-Anfangs, die Kapitäle des David-Bildes. Andrerseits erklärt sich die Ornamentierung der Säulenschäfte auf demselben Bild, der eine ganz verwandte Belebung der Initialen-Hintergründe durch kleine, viereckige Flechtwerkkomplexe, Sterne und glatte Steine entspricht, wohl aus antiken Gemmenborten. Die Gestalten — ebenfalls nicht insularer Abkunft — sind von einer Roheit und Armut der Formgebung, die mit dem Reichtum der Ausstattung seltsam kontrastiert und Zeugnis ablegt von völliger Ungeübtheit auf diesem Gebiet.

Taf. 64

Neben diesen Gestalten aber steht mitten in einer wohl von vornherein zugehörigen Lage zu Anfang des Hymnus in honore scae. Trinitatis ein Crucifixus mit langem, ärmellosem Rock, sicher in der Zeichnung, elegant in Bewegung und Proportionen und mit edlem Gesichtstypus. Dabei verbürgen die Ornamentformen der flankierenden Säulen die Schulzusammengehörigkeit mit der übrigen Ausstattung. Dieses Blatt nun verbindet die Vatikanische aufs engste mit einer Münchener Hs. (lat. 343), ebenfalls einem Psalterium Ambrosianum, das auch ein kompositionell ganz übereinstimmendes Davidbild enthält. Der Abstand in der Fülle der Motive, dem Reichtum der Draperie, der Abgewogenheit der Komposition wird bei der Menge der Vergleichspunkte noch augenfälliger. Es ist ein ungeheurer Fortschritt, der hier erreicht ist. Verdankt wird er im wesentlichen einer ganz innigen Berührung mit byzantinischer Kunst, und zwar augenscheinlich mit byzantinischer Buchmalerei. Hier findet der Künstler die Anleitung zu freierer und formschöner Gestaltung, findet eine Menge von Darstellungsformeln, die seinem ärmlichen Vorrat eine ungeahnte Bereicherung bedeuten.

Taf. 65

Aus Byzanz kommen die differenzierte Zeichnung und Anordnung des Gewandes, die farbigen Inkarnatschatten, die Thronform, die Zusammensetzung des Initialkörpers aus Figuren, die illustrative Bedeutung haben, die reichgemusterten Stoffe, die prunkenden Gewandborten.

Der Anschluß ist beim Figürlichen ganz einseitig, dagegen findet in der Ornamentik eine Vermengung der byzantinischen mit den alten Motiven statt. Byzantinisch sind die verschiedenfarbigen hintereinandergereihten Palmetten mit rundem Kern, die Knospen mit andersfarbiger herzförmiger Spitze, die herzförmigen Blättchen, die großen alleinstehenden Rosetten oder Sternblüten. Berlin, Phill. 1538, eine griechische Hs. des 10. Jahrhunderts, bietet zahlreiche byzantinische Analogien. Die Auffassung aber ist in ihrer Breite und Unbefangenheit durchaus unbyzantinsch. Die Figuren haben nicht die aristokratische Zurückhaltung der byzantinischen, sind frisch und energisch. Auch die ganze Anlage der Ausstattung, die Form der Zierseiten, die Größe der Initialen sind abendländisch. Die sorgfältige Abwägung der letzteren in Größe und Stellung zur Schrift fußt auf karolingischen Errungenschaften.

Dieser neue Stil tritt, wie wir sahen, noch neben dem alten primitiven auf. Eine Kreuzigung in dem Codex A. 24 inf. der Ambrosiana bietet ein zweites Beispiel dafür (Abb. bei Ebner Missale Romanum und Photo Libaert 577); sie faßt ganz unbeholfen und ärmlich gezeichnete Gestalten in einem Rahmen der neuen Art zusammen.

Die 3 genannten Hss. gehören alle ins letzte Drittel saec. X. Lebensfähigkeit besitzt natürlich nur die zweite vorgeschrittene Art.

Taf. 66 a

Die Figuren eines Missale in Novara (Cod. LIV) zeigen dieselbe Manier der Zeichnung, dieselbe Technik — dünn getuschte Formen auf Pergamentgrund (Abb. Carta-Cipolla-Frati, Atlante Taf. XXXIII) — nur ist das Byzantinische stärker aufgesogen, die Fassung romanischer, mehr durchgearbeitet im Detail. Der Codex muß auch nach der Schrift schon ins 11. Jahrhundert fallen.

Unmittelbar neben ihn sind zeitlich und stilistisch die Hs. D. III. 16 der Turiner Universitätsbibliothek (Carta-Cipolla-Frati, Atlante Taf. XXXI) und der Codex zu stellen, von dem Toesca, Pitt. e Min. unter Abb. 54 mit falscher Unterschrift ein Beispiel gibt, und der das Veredignum in Novara kopiert — es ist wohl das Missale im Archiv von S. Ambrogio (vgl. Ebner, l. c. S. 88). Auch das Sacram. Ambros. Vercelli 136 und der Cod. T. 120 sup. der Ambrosiana gehören hierher. Taf. 66 b

Alle diese Hss. verbinden den Figurenstil des Münchener Psalters mit einer andersartigen Ornamentik; ihre Vorstufe findet sich aber in nächster Nähe, nämlich auf dem in das Novara-Missale eingehefteten Blatt eines Sarcramentars (Photo Libaert 777 und Carta-Cipolla-Frati, Atlante Taf. XIV). Das prachtvolle T(e igitur) dieses Fragments erinnert im Aufbau, den beiden Adlern rechts und links, der Maske unten sehr an Spätantikes.

Besonders charakteristisch für diese Ornamentik sind die abschließenden üppigen kapitälartigen Akanthuskelche, aus denen gelegentlich Tierköpfe hervorsehen. Die drei letztgenannten Hss. nehmen dazu die Ornamentfüllungen des Buchstabenkörpers und der Rahmen auf, die um diese Zeit in Italien vielfach beliebt sind, und bringen eine besondere Füllung der Rahmenecken durch Rankenknoten mit breiten Blättern, welche denen der Akanthuskelche verwandt sind.

Der Stil ist von großer Lebensdauer. Die Gestalten des schreibenden Ambrosius und des ihn inspirierenden Engels eines Codex im Archiv von S. Ambrogio (Toesca, Pitt. e. Min. Abb. 52 u. S. 76 Anm.) folgen derselben Richtung, nur zeigen sie eine stärkere Romanisierung; die Hs. ist durch die Darstellung des Kanonikers Martinus, der in der Mitte saec. XII Präpositus von Sant Ambrogio war, auf ungefähr diese Zeit zu fixieren. Zugleich gibt sie die feste Heimatsbestimmung: Mailand. Und auf Mailand bzw. seine weitere Umgebung weisen auch alle übrigen Indizien: Vat. lat. 83 enthält eine nur wenig spätere Litanei rein-mailändischer Art, Clm. 343 aus dem 11. Jahrhundert stammende Einträge von Einkünften, die kleine Orte aus der Umgebung von Mailand nennen; beide geben die Ambrosianische Redaktion des Psalters, ebenso wie Cod. A 24 inf. der Ambrosiana (ex ecclesia Lodrini in Lepontiis) die des Sacramentars, und die übrigen Hss. liegen meist noch jetzt in Mailand oder in seiner Nähe (Novara, Turin). Jedenfalls ist also Mailand das Zentrum gewesen. Daß benachbarte Klöster den Stil dann übernehmen, ist sehr wahrscheinlich. Wichtig für die speziellere Lokalisierung wäre die Feststellung des Vincenzklosters mit dem Abt Walther, für welches der Codex D. III 16 der Turiner Universitätsbibliothek geschrieben ist.

In stilistischer Verbindung mit dieser Mailänder Schule stehen Bilderhandschriften, die Bischof Warmund (996—1001) in dem unfern gelegenen Kloster Ivrea seiner Domkirche schenkte und die offenbar einer besonderen Lokalschule daselbst ihre Entstehung verdanken. Ebner, S. 52 ff. hat das Hauptstück, ein Sacramentar, das, um 1000 entstanden, mit mehr als 50 ikonographisch sehr bemerkenswerten Bildern das reichst ausgestattete oberitalienische Buch der Zeit ist, beschrieben und die dazu gehörigen Hss. genannt. (Carta-Cipolla-Frati Atlante Taf. XXIII und XXIV.)

Die Ähnlichkeit mit der Mailänder Gruppe liegt einmal in der Technik (zarte Federzeichnung, dünn koloriert), zum andern aber auch in der Behandlung von Gesicht und Gewand, nur ist die Strichführung in dem Warmund-Sacramentar flüssiger, die Bewegung eleganter, das Byzantinische der Mailänder Hss. fehlt. In einem Fall ist die Verwandtschaft des Figürlichen zwischen Mailand und Ivrea besonders eng: bei den Zeichnungen einer für Erzbischof Arnulf von Mailand (998—1018) geschriebenen Hs. im Besitz von Dyson Perrins [1]). Hier kann man zweifeln, ob es sich um ein Werk von Mailand oder Ivrea handelt; doch ist die Ornamentik, die überhaupt ein gutes Unterscheidungsmerkmal zwischen beiden bildet, anders als in Ivrea. Hier lehnt man sich durchaus an die durch den Codex D. 84 inf. der Ambrosiana vertretene Bobbieser Ornamentik an. Die byzantinischen Elemente, die in Mailand begegneten, fehlen auch im Ornament.

Einen noch bedeutend weiteren Umfang als diese Mailänder- und Ivrea-Gruppe besitzt eine andere ebenfalls oberitalienische, die Toesca in die kunstgeschichtliche Betrachtung eingeführt und Swarzenski

---

[1]) Abb. im Katalog der Burlington Fine Arts Exhibition und bei Toesca, Pitt. e Min., sowie vor allem im Descriptive Catalogue of Ill. Mss. in the library of C. W. Dyson Perrins by G. Warner, Oxford 1920 Pl. LI. Der Codex enthält weitere 16 Miniaturen, sowie Gold- und Silberinitialen auf Purpurgrund.

erheblich erweitert hat, nachdem sie von Vercellone und Berger textkritisch zusammengestellt war. Neuerdings ist Henri Quentin und abermals Toesca auf sie eingegangen. Sie besteht fast ausschließlich aus Bibeln, Homeliaren und Legendaren — ein Psalter in Mantua ist eine Ausnahme — und kennzeichnet sich schon durch das große Format der Bände, man könnte sie vielleicht als »Gruppe der italienischen Riesenbibeln« bezeichnen. Swarzenskis Verzeichnis umfaßt 14 Nummern, Quentin fügt mehrere Hss. hinzu (Vat. lat. 10510. Barb. 587. Vat. lat. 10404. 12958. 4216), desgl. Toesca Min. Rom. S. 30 Anm. 2, und man kann die Reihe noch beträchtlich erweitern; fast in keiner Bibliothek fehlen Vertreter. Mit dieser Erweiterung aber werden die Verschiedenheiten innerhalb der Gruppe, die Swarzenski nicht entgangen sind, sehr fühlbar und machen die von ihm schon geforderte Aussonderung von Untergruppen unumgänglich.

Betrachtet man zunächst das Figürliche, so schließen sich sechs Hss. auf den ersten Blick zusammen: Parma, Bibl. Cod. palat. 386; Vaticana, Pal. lat. 3—5; Manchester, Rylands Library Nr. 96; München, Cod. lat. 13001; Vaticana, Cod. vat. 10405 (Bibel von Todi); Mantua, C. III 20 [1]). (Taf. 68, Taf. 67)

Diese Handschriften enthalten nur wenige ganzseitige Bilder. Den Hauptschmuck bilden einzelne Figuren oder Szenen mit ganz wenig Personen ohne Rahmen und Hintergrund über dem Beginn eines neuen Buches, manchmal in Verbindung mit der folgenden Initiale, gewöhnlich für sich und durch den Prolog von der Initiale des Textes getrennt. Es sind die Autoren oder die Helden des folgenden Buches und ziemlich erfindungsarme Szenen daraus.

Die Art der Anbringung der Autoren über dem Text weist auf Byzanz (vgl. den Cosmas Indicopleustes der Vaticana). Noch deutlicher verrät die Art, die Lichter in breiten Flächen und zarten Streifen aufzusetzen, eine Aufnahme byzantinischer Kunstformen. Auch die flatternden Mäntel kommen daher.

Gleichwohl ist die Auffassung absolut unbyzantinisch. Konturen und Innenzeichnung sind äußerst vereinfacht, zeigen nichts von dem Reichtum byzantinischer Gestaltung, die Figuren sind schwer und gedrungen; die Bewegung abrupt, eckig; das Malerische ins Zeichnerische umgesetzt.

Ein Stil von außergewöhnlicher Selbständigkeit setzt sich hier durch, dem das byzantinische Vorbild lediglich die Formeln der Zeichnung zu liefern hat. Er drängt auf Massigkeit, Geschlossenheit und Plastik und erreicht eine Monumentalität, von der in byzantinischen Werken ebensowenig zu spüren ist wie von der brutalen Kraft dieser oberitalischen Gestalten und der Frische der Auffassung, die zusammen mit der eigentümlich kantigen Silhouette und schroffen Bewegung den starken Eindruck bewirkt, den sie machen.

Neben diesen Werken, die ich als Untergruppe 1 bezeichne, umfaßt diese Gruppe der ital. Riesenbibeln figürliche Werke etwas abweichender Art, die ich zunächst in cumulo als 2. Untergruppe abtrennen möchte. Sie ist weniger einheitlich im Stil als die erstgenannte. Byzantinisches ist vielfach stärker wirksam, eine vollständige Sammlung des Materials wird sicher weitere Scheidungen ergeben.

Vertreter dieser 2. Untergruppe sind Vat. lat. 12958, Barb. lat. 587 (außer den in Sta. Caecilia in Rom zugefügten Bildern des ersten Quaternio. Abb. Quentin 52—56—58) und Trient, Bibl. Vesc. Cod. 2546 (Beschr. Verzeichnis der illuminierten Hss. in Tirol, Taf. XXII). Auch Perugia Cod. L 59 möchte ich trotz naher Beziehungen zu Untergruppe 1 nicht dieser zurechnen sondern einstweilen hier einfügen. Die Figuren aller dieser Hss. haben nicht das Wuchtige, Kantige, wie die der Untergruppe 1. Die Bewegung ist rundlicher, die Konturen gleitender, die Innenzeichnung dichter, arbeitet mit kleineren Motiven. Man halte etwa den thronenden Christus in Trient gegen den der Bibel von Todi. Die Unterschiede sind in einzelnen Fällen, besonders bei Vat. lat. 12958, so stark, daß man nicht daran denken würde, beide Arten in dieselbe Rubrik zu bringen, wenn nicht die Ornamentik der Initialen die Verbindung herstellte.

Untergruppe 1 verwendet durchgehend zwei Arten von Initialen. Bei der einen ist hervorstechend die Aufteilung des Körpers in Kästen, die Füllung derselben durch breites, mit weißen Punkten besetztes Flechtwerk oder krautiges Blattwerk, die Betonung der Gelenke durch Rosetten oder Rauten mit einer Blüte; die den Buchstaben umziehenden gelben Bänder verschlingen sich an den Enden zu stereotypen Flechtknoten, als unterer Abschluß des Stammes dient oft eine Palmette. (Taf. 68 a)

[1]) Die Bilder in Cividale (Museo, cod. sacri 2) und Genua (Bibl. Civ. R. B. 2554, 2) kenne ich nicht.

Die Kasteneinteilung, das Flechtwerk und die abschließenden Blattpalmetten sind aus den karolingischen Schulen Tours, »Corbie« und Franko-Sächsischem bekannt, die Ornamentfüllungen, Rosetten und Rauten und manche Farbenzusammenstellungen ausschließlich aus »Corbie« abgeleitet: das schmutzige mit Gelb gehöhte Grün, das weißgehöhte Rot, das eigentümliche Schieferblau. Daneben stehen aber reine und starke Farben.

Neben diesem »karolingischen« findet sich ein »italienischer« Typus: der Länge nach gelb-rot geteilter schmuckloser Körper, der freie Raum gefüllt mit ausgespartem ziemlich breitem und sehr flachem Rankenwerk auf kleinteilig-bunten Gründen. Die ganz schmale tiefe Schlitzung der Ranken an den Durchflechtungen, die doppelten fächerartigen Knollenansätze trifft man verwandt — nicht entsprechend — auch sonst im oberen und mittleren Italien. Taf. 68 b

Diese beiden Arten von Initialen sind außer durch die genannten Hss. noch durch eine Unmenge anderer ohne figürliche Ausstattung vertreten (z. B. Vat. lat. 10511; Rom, Bibl. Naz. Cod. Farfensis 26; Novara, Hs. XXVIII; Bologna, Bibl. Civ.; Sebenico, Bibl. des Minoritenklosters von S. Francesco; Admont, Stiftsbibliothek Cod. C u. D; Genua, Bibl. Civ.; Monte Cassino Piscicelli-Taeggi, lat. Taf. XIV—XIX; Ragusa, Bibl. des Dominikanerklosters).

Die Handschriften der Untergruppe 2 zeigen im allgemeinen eine etwas abweichende Art von Initialen. Auch hier handelt es sich teils um Rankeninitialen mit glattem ein- oder zweifarbigem Körper, teils um solche mit ornamentierten Kästen, Flechtwerkenden und aufgesetzten Rosetten oder rhombenförmigen Zierstücken. Aber die Ornamentfüllungen der letztgenannten Art sind anders: Reihen von kleinen, durch eine Querlinie voneinander getrennten Blüten, von Kreisen oder Halbkreisen mit Blumen, Zickzacklinien mit Halbblüten in den Zwickeln, schmale kleine Wellenlinien oder Bögen, Palmetten von sehr antiker Form, Rosetten aus vielen konzentrischen Kreisen. Das Ganze wirkt wie eine Übersetzung byzantinischer Zellenschmelze in Malerei, vgl. die im Gegensatz zu Untergruppe 1 ausgesparte Zeichnung, die den Stegen des Schmelzwerkes entspricht, den Wechsel der Farben bei den Blumenblättern, die Muster im einzelnen, den kostbar kleinteiligen Gesamteindruck.

Eine Hs. der Rossiana (Beschr. Verz. der ill. Hss. in Österreich V Nr. 79) repräsentiert diese Art besonders klar; andere Vertreter sind Vat. lat. 10510, 4216; Wien, Nat. Bibl. Cod. lat. 1167/68; Monte Cassino lat. 60 (Piscicelli-Taeggi, Tav. XXI). Die Rossiana-Hs. gibt auch gute Beispiele der dazu gehörigen Rankeninitialen. Die Ranken sind zarter, vielgliedriger als in Untergruppe 1, schlingen sich unruhig in mehr rundlicher, vielfach rückläufiger Bewegung, haben statt der derben Knollenansätze kleingebogte verschiedengeformte, oft in eine schmale geschwungene Cauda übergehende Blättchen und Blüten an langen beweglichen dünnen Stielen oder schmale an den Enden leicht eingerollte, ebenfalls sehr bewegte Nebenranken. Das Ganze macht den Eindruck eines wimmelnden Durcheinanderkriechens. Außerdem finden in Untergruppe 2 gelegentlich einzelne ziemlich große, farbig abschattierte Vierfüßler und Vögel als Initialen Verwendung, die in Untergruppe 1 fehlen.

Der Unterschied der Initialen der zweiten zu denen der ersten Untergruppe ist also ganz ähnlich wie bei dem Figürlichen: kleinteiligere, mehr rundliche Formgebung, mehr Zierlichkeit und Gefälligkeit. Aber es muß sehr schnell eine Berührung zwischen Untergruppe 1 und 2 stattgefunden haben; in Barb. lat. 587 stehen Initialen der Untergruppe 1 neben Figuren der Untergruppe 2, und man findet auch eine Vermengung der Initialen beider Gruppen: Vat. lat. 10404, Admont, Stiftsbibl. Cod. E (vgl. die Übernahme des Blattwerks von Untergruppe 1) Genua, Bibl. Civ. (Carta-Cipolla-Frati, Atlante Tav. XXXVI).

Eine Lokalisierung auf ein bestimmtes Kloster ist bisher bei keiner einzigen dieser Hss. möglich; am ehesten versprechen Untersuchungen in dieser Richtung Erfolg bei Pal. lat. 3—5, den nach einem Eintrag schon des 11. Jahrhunderts ein »Udalricus notus principibus« einem Kloster des heiligen Magnus nach einem Brande geschenkt hat, und bei Vat. lat. 4216 (aus Fontavellana bei Faenza), der nach einem gleichzeitigen Eintrag von einem Frater Atto und einem Prior Savinus geschrieben ist.

Die Provenienzen sind so verschieden wie möglich. Bei den Bilderhandschriften der Untergruppe 1, bei denen man wohl Entstehung im gleichen Kloster annehmen möchte, haben wir folgende Herkunftsorte: Parma 386 war saec. XIII Eigentum der Kirche S. Valentino in Plano (Diözese Amelia in Umbrien); Pal. lat. 3—5 ist, wie gesagt, ein Geschenk an ein Magnus-Kloster; über die Provenienz der Manchester

Hs. ist nichts bekannt; Clm. 13001 hat Heinrich IV. nach Hirsau geschenkt; Vat. lat. 10405 war im 15.—16. Jahrhundert Eigentum von Todi. Der Psalter in Mantua stammt aus dem Kloster S. Benedetto di Polirone (Provinz Mantua). Nimmt man die Initial-Hss. dazu, so erweitert sich der Kreis noch mehr; eine jetzt in der Nat. Bibl. in Rom befindliche war in Farfa, Vat. lat. 10511 in Bovino (zwischen Benevent und Foggia), die Admonter wohl schon 1074 in Admont usw.

Von Untergruppe 2 stammt Barb. lat. 587 aus Sta. Caecilia in Rom, wohin es schon saec. XI oder Anfang saec. XII gelangt sein muß; Vat. lat. 12958 aus dem Pantheon (Eintrag saec. XVII), Vat. lat. 4216 wie gesagt aus Fontavellana; Vat. lat. 10510 aus Bovino; die beiden Wiener Hss. aus S. Severino in Neapel, bzw. Sta. Giustina in Padua.

Bergers Lokalisierung der ganzen Gruppe auf Mailänder Gebiet hat Quentin eine solche auf Rom entgegengestellt aus der gewiß einleuchtenden Überlegung heraus, daß eine derart umfängliche Gruppe in Rom gut verständlich wäre. Es würde damit auch die unangenehme Tatsache aus der Welt geschafft, daß wir keine Vorstellung von der römischen Buchmalerei des 11./12. Jahrhunderts haben. Aber Quentins Gründe sind nicht stichhaltig. Nun ist jüngst auch Toesca (Min. Rom.) für diese Lokalisierung eingetreten, deren Möglichkeit er schon andeutete, als er die Gruppe noch im Rahmen der lombardischen Malerei behandelt hat. Toesca stützt sich auf das Vorkommen des Pallium bicolore, d. h. des aus zwei verschiedenfarbigen Stoffstücken bestehenden Mantels, das in Miniaturen der Gruppe mehrfach begegnet, in Wandmalereien von Rom und der Regio Umbro-Romana — allerdings, wie er selbst zugibt, in den weniger bedeutenden. Aber es scheint doch sehr schwierig, auf Grund eines solchen Details eine Lokalisierung vorzunehmen, um so mehr, als man es in dem Evangeliarium Farfense der Vallicelliana (Cod. E 16), das nach der Ornamentik in Farfa oder Subiaco entstanden ist — es enthält keinerlei Anhaltspunkte für Entstehung in Rom — und vor allem in Monte Cassino entsprechende, aus verschiedenfarbigen Flächen zusammengesetzte Gewänder findet (Encyklopädie des Hrabanus, z. B. Amelli Taf. 83 und 104 und Monte Cassino Ms. 109, Abb. Ancona, La Miniature Italienne Tab. III). Das entscheidende Wort hat doch in diesem Fall der Stil der Wandmalerei. Und da muß man zugeben, daß die Wand- und Tafelmalerei in Rom stilistisch keine Parallelen bietet, daß sich in Oberitalien viel eher Verwandtes findet. Man vergleiche die stehende Einzelfigur aus S. Ambrogio in Mailand, die Toesca, Pitt. e Min. Fig. 58 abbildet, und die in der Einfachheit der Linienführung, den schweren Proportionen wie in der Gesichtsbildung Verwandtschaft mit den Miniaturen hat, halte den Kopf des Simson der Parma-Bibel (Toesca, Min. Rom. Fig. 8) gegen ein Fresco in der Ambrosiana (Toesca, Pitt. e Min. Fig. 32), das freilich etwas früher ist. Auch die Köpfe der Fresken in Aosta (Abb. bei Toesca, Affreschi decorativi in Italia fino al saec. 19. Hoepli 1917. Tav. 17) haben eine gewisse Verwandtschaft mit solchen der Miniaturen.

Schließlich müßte man doch auch bei einer Entstehung der Gruppe in Rom eine Ausstrahlung des Stiles in die Umgebung erwarten, eine solche läßt sich aber bis jetzt nicht beobachten. Vielmehr zeigen die einander teilweise sehr nahestehenden [1]) Schulen von Farfa und Subiaco [2]), von denen wir uns einen ziemlich festen Begriff bilden können, einen anderen mehr aufgelockerten und teilweise mit Monte Cassino sich berührenden Stil in Figürlichem, Ornamentik und Zierschrift, während sich zu der Gruppe der Riesenbibeln keine Brücke schlagen läßt. Auch das Regesto della Chiesa di Tivoli saec. XI ex. (Abb. Monaci, Arch. pal. it. 6. Tav. 49 und 51) weicht im Stil absolut von der Gruppe der Riesenbibeln ab, berührt sich vielmehr wieder mit unteritalienischen Werken, wie ja auch das Evangeliar des

---

[1]) Man vergleiche zu dieser kunstgeschichtlichen Beziehung die Notiz auf fol. 101 des Sakramentars von Subiaco (Vallicelliana B 24, Abb. Monaci, Arch. pal. it. II, Tav. 33. 43) über Abt Johannes VII., auf dessen Veranlassung der Cod. im Jahre 1075 geschrieben wurde: Qui studiosissime eruditus et enutritus fuit in venerabili monasterio scae. dei genetricis Mariae qui ponitur in Farfa.

[2]) Zu Hss. aus und von Farfa vgl. bes. Ernesto Monaci, Archivio palaeografico Italiano II Taf. 76—82, wo weitere Lit. — J. Schuster, Reliquie d'arte nella badia di Farfa = Archivio della Società Romana di Storia Patria XXXIV 1911 S. 307. — W. M. Lindsay, The Farfa-type u. E. Carusi, Cenni storici sull' Abbazia di Farfa, beides in St. Andrews University Publications XIX (Palaeogr. lat. III. ed. by W. M. Lindsay) 1924, S. 49 ff. mit Lit.-Ang. — Toesca, Min. Rom. S. 3 f. Über Subiaco-Hss. s. Mazzatinti, Inventari I 161—230. — Ebner, Missale Romanum S. 196 ff. — G. Monaci, Archivio pal. Ital. II Taf. 33—43. — E. Carusi, Cenni storici sui manoscritti Subiacensi = Archivio della Società Romana di Storia Patria XXXIV 1911 S. 60 ff. mit Lit.-Ang.

Klosters SS. Ciriaco und Niccolò in Via Lata (saec. X ex.) entschieden Anklänge an unteritalienische Ornamentik aufweist (man halte Monaci, Arch. pal. it. 6 Taf. 41 gegen das Exultet der Vaticana lat. 9820). Nach alledem möchte ich doch die Lokalisierung der Gruppe der Riesenbibeln nach Oberitalien aufrechterhalten.

Wieweit sich der Stil hier ausdehnt, läßt sich bisher nicht sagen, vielleicht bildet der Apennin die Grenze nach Süden. Jedenfalls ist in Florenz schon ein anderer Stil heimisch. Am wahrscheinlichsten ist mir eine Erklärung des Ganzen als oberitalienische Parallele zu der sogenannten bayerischen Klosterschule. Wie bei dieser mag der Stil Schöpfung eines oder zweier Klöster sein und sich von dort schnell und unter vielfachen Abwandlungen und Durchkreuzungen in weitem Umkreis verbreitet haben. Oder handelt es sich um einige große Export-Ateliers? Zeitlich füllt die Gruppe die zweite Hälfte des elften und den Beginn des 12. Jahrhunderts.

Unteritalien

Unteritalien nimmt in der Paläographie eine Sonderstellung ein. Es verfügt über eine besondere Schriftart, die Beneventana, die in allen bedeutenden Skriptorien (Montecassino, Benevent, Capua, Neapel, Salerno, Bari) verwendet wird, wobei Bari eine etwas abweichende rundlichere Form pflegt, die sich auf Apulien und Dalmatien ausdehnt. Die Nordgrenze des Geltungsbereichs der Beneventana, der ungefähr mit dem Herzogtum Benevent sich deckt, ist etwa durch die Linie Veroli, Sora, Sulmona, Chieti bestimmt.

Der paläographischen Besonderheit entsprechen eine kunstgeschichtliche und eine buchgeschichtliche Eigentümlichkeit: die ganz spezielle, auffällige und leicht kenntliche Art der Initialornamentik und die im X. und XI. Jahrhundert sonst nur noch in Byzanz übliche und wohl dorther übernommene Verwendung der illustrierten liturgischen Rotuli von der zweiten Hälfte saec. X bis ins 13. Jahrhundert hinein. Sie beschränkt sich allerdings — abgesehen von einem Pontificale der Casanatense — auf Texte des Ostersamstags: die Benedictio fontis und das Exultet zur Weihe der Osterkerze. Bei letzterem bildet sich die Gewohnheit heraus, die Bilder kopfüber zwischen die Zeilen zu stellen, so daß die Gemeinde sie aufrecht vor sich hatte, wenn die Rolle beim Vorlesen über den Ambo herunterhing. Die Illustration dieser italienischen Rotuli ist ungleich reicher als die der gleichzeitigen byzantinischen. Die Darstellungen lehnen sich eng an den Text an und sind religiös-historischer, allegorischer und liturgischer Art; auch Dedikationsbilder und Darstellungen der Repräsentanten weltlicher und geistlicher Macht begegnen. Es ist eine Mischung verschiedener Kategorien, wie sie am ehesten in abendländischen Sakramentaren vorkommt. Diesen wird auch das typische Veredignum-Zeichen entnommen. Byzanz hat mit der Entstehung dieses Cyklus, der in sehr verschiedenen Abwandlungen auftritt, nichts zu tun; es kennt die Weihe der Osterkerze gar nicht; wo byzantinische Ikonographie fühlbar wird, ist sie aus anderen Zusammenhängen hereingenommen.

Spricht man von der Buchmalerei Unteritaliens, so denkt man zunächst an Montecassino mit seiner überragenden monastischen Bedeutung und seinen noch erhaltenen Schätzen an illustrierten Hss. Mit Recht, insofern die Intensität des Kunstbetriebes in diesem Kloster an Hand der Schriftquellen deutlich zu verfolgen und durch Denkmäler von ungewöhnlichem Rang belegt ist und die ersten bedeutenderen unteritalischen Miniaturen s. X in Beziehung zu cassinesischen Zeichnungen s. IX 4.4 stehen; mit Unrecht, insofern diese Blüte in M. C. erst in die 2.2. s. XI fällt und im X. und frühen XI. Jh. andere unteritalische Klöster Besseres leisten.

Das erste figürlich ausgestattete unteritalische Werk — das Ornament erfordert eine getrennte Behandlung — ist zwischen 914 und 934 in Capua für Abt Johannes I. entstanden (Monte Cassino M. 175[1]).

Die Gestalten sind ungeschickt und schwerfällig, die Gewandzeichnung arm an Motiven, die Technik einfach kolorierend mit eingezeichneten dunkleren oder andersfarbigen Linien, doch macht sich in der häufigen Anbringung reicher Borten und auch im Ornamentalen ein starkes Schmuckbedürfnis geltend. Von einer Anregung durch karolingische nördliche Vorbilder kann nicht die Rede sein, ebensowenig von einer engeren Anlehnung an Byzanz. Vielmehr handelt es sich offenbar um ein Anknüpfen

[1]) Dabei bleibt allerdings fraglich, ob dieser Stil nicht doch künstlerische Tradition von Monte Cassino ist; denn Ende saec. IX waren die Mönche von Monte Cassino nach Capua geflüchtet, wo sie bis 940 blieben, und die ersten Capuaner Werke fallen in dieser Zeit.

an Einheimisches, das im wesentlichen auf antik-abendländischer Tradition beruht; antik ist auch die Form des Rahmens um Christus.

Diese Capuaner Bilder bleiben vereinzelt; es steht scheinbar kein stärkerer künstlerischer Impuls hinter ihrem wenig ausgeprägtem Figurenstil. Einen solchen findet man erst später in einer Gruppe von drei stilistisch eng zusammengehörigen Beneventaner Rotuli, einem Exultet der Vaticana (lat. 9820), einem Pontificale und einer Benedictio fontis der Casanatense (724 I u. II.) Das Exultet ist für St. Peter in Benevent gemacht, der auf dem Pontificale dargestellte Abt Landolf jedenfalls Landolf I. von Benevent (957—84).

Taf. 69 u. 70

Die Darstellungen dieser drei Rotuli setzen in Erstaunen durch die geschickte, oft bedeutende Gruppierung figurenreicher Szenen, durch den kunstvollen Bau einzelner Gruppen, die lebhafte Beziehung der Personen zueinander, die Sicherheit und Abwechslung der Bewegung. Kontraposte und andere Bewegungsmotive der Antike bleiben deutlich; auch die bewußte Ausnutzung des Wechsels zwischen Vorder-, Dreiviertel- und Profilansicht, der volle Gesichtstypus — besonders bei Facestellung von feierlich-imposanter Wirkung —, Akzessorisches wie die Form der Krüge und Architektur bei der Hochzeit von Kana erinnern an Antikes. Die Formgebung ist von einfacher Großzügigkeit, sucht eine starke Geschlossenheit des Konturs, verwendet auch für die Innenzeichnung gerade oder nur wenig geschwungene Linien; flatternde Gewandenden kommen vor, doch zeigen ihre Faltensäume dieselbe Tendenz zu großen einfachen Formen, wie das übrige. Die Figuren wirken mit einer monumentalen Einfachheit, die mit der leichten, manchmal fast durchsichtigen Technik einer feinen, teilweise kolorierten oder leicht farbig schattierten Federzeichnung eine eigenartige und wirkungsvolle Verbindung eingeht.

Formgeschichtlich sind diese Darstellungen ebenso wie die genannten Capuaner Figuren aus einer einheimischen unteritalischen Tradition abzuleiten, in der die Antike noch sehr lebendig und auch Byzantinisches mit enthalten ist; dagegen ist eine direkte Beziehung zur gleichzeitigen byzantinischen Kunst nicht vorhanden.

Die nächste Parallele bieten die unter Abt Epiphanius 826—43 entstandenen Fresken der Lorenzkapelle von S. Vincenzo am Volturno. Die Verkündigungsengel derselben neben den Christus der Höllenfahrt des Vaticanischen Exultet gestellt, ergibt eine schlagende Übereinstimmung in Haltung und Stil. Nur ist in den Wandgemälden Byzantinisches fühlbarer, besonders im Ikonographischen, aber auch bei ihnen ist kein direkter byzantinischer Einschlag vorhanden, sondern die Vorbilder sind in der römischen Wandmalerei zu suchen[1]. Aber auch in der Buchmalerei finden wir eine Vorstufe der Beneventaner Zeichnungen: den s. IX 4.4 in Monte Cassino entstandenen und noch dort aufbewahrten Cod. 3; man vergleiche Falten- und Gesichtszeichnung der Taf. XXIV bei Lowe mit der »Priesterweihe der Diakonen« in dem Pontifikale der Casanatense.

Schon die Beziehung zu den Fresken von San Vincenzo läßt erkennen, daß es sich bei den drei Rotuli der Casanatense und Vaticana nicht um eine lediglich in Benevent gepflegte Richtung handelt. Etliche Denkmäler der Buchmalerei bestätigen das: das erste Exultet von Gaeta gehört zweifellos derselben Richtung an (man vergleiche besonders Taf. 7 bei Latil), zeigt aber andere Kopftypen und auch im übrigen Abweichungen. Sie machen — ganz abgesehen von der sehr viel geringeren Qualität — die Entstehung im gleichen Atelier unwahrscheinlich. Ähnliches gilt von dem Exultet in Capua, während wiederum die Exultet-Rolle der Rylands Library in Manchester Verwandtschaft in der Gesichtsbildung, dagegen keine Beziehung in den übrigen Teilen ihrer äußerst rohen Zeichnungen aufweist.

Alle diese Werke gehören noch in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts, auch nach der Ornamentik, vgl. das Exultet von Capua mit dem genannten beneventanischen Exultet im Vatikan.

In der Folgezeit bis zum Einsetzen der Desideriuskunst ergeben die Monumente kein so einheitliches Bild. Sie zeigen meistens einen ziemlichen Tiefstand. Doch verdienen sie Beachtung gerade wegen der Verschiedenartigkeit der Ansätze; auch sind die ersten sicher in Monte Cassino entstandenen

---

[1]) Vgl. Bertaux S. 106.

Hss. der romanischen Zeit darunter, deren Kenntnis für das Verständnis der Blütezeit der Miniaturmalerei dort unentbehrlich ist.

Künstlerisch das bedeutendste Werk dieser Epoche ist ein Anfang saec. XI in Bari entstandenes Exultet im Archiv des dortigen Domes (Abb. bei Bertaux und bei Nitti de Vitto in den Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Ser. IV Band XXV vor S. 59), das ikonographisch und technisch ganz für sich steht. Seine Bilder offenbaren eine enge Anlehnung an Byzanz; vgl. die Ornamentik, das Kostüm, die griechischen Inschriften. Das Verhältnis erklärt sich leicht durch die politische Stellung von Bari als Hauptort des byzantinischen Italien, doch ist der Anschluß an die östlichen Vorbilder auch hier noch beträchtlich loser als später unter Desiderius in Monte Cassino; der Reichtum der byzantinischen Vorlage ist vermindert, die Formen sind größer und flächenhafter, die Konturen vereinfacht und dadurch eine Angleichung an rein-italienische Schöpfungen erreicht (vgl. etwa die Abb. bei Nitti de Vitto und die schon genannte Tav. 7 des 1. Exultet von Gaeta).

Für dieselbe Zeit (1. Hälfte saec. XI) bezeugen die Quellen schon eine lebhafte Kunst- und Schreibtätigkeit in Monte Cassino.

Das Hauptstück der Cassineser Miniaturmalerei dieser Epoche, die 1023 unter Abt Theobald (1022—36) entstandene Enzyklopädie des Hrabanus Maurus (Monte Cass. 132, Faksimile-Publikation von Ambr. Maria Amelli, Miniature sacre e profane dell' anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, Monte Cassino 1896) bestätigt denn auch, daß man vor umfangreichen künstlerischen Unternehmungen nicht zurückschreckte. Aber seine bunt kolorierten Zeichnungen sind unbeholfen, haben nichts von der kultivierten Art der oben besprochenen Beneventaner Rotuli. Vielmehr führen sie offensichtlich den Stil des 100 Jahre älteren Cod. 175 aus Capua fort, wobei man daran erinnern mag, daß durch den Aufenthalt der Cassineser Mönche in Capua eine enge Verbindung geschaffen war, und der Stil der Capuaner Hss., wie gesagt, möglicherweise auf Cassinesischem fußt. Besonders der von Engeln verehrte Christus des Capuaner Manuskripts gibt zahlreiche Parallelen in Zeichnung, Technik, Farben und vor allem in dem mosaikartigen, durch den häufigen Wechsel glatter Farbflächen entstehenden Gesamteindruck. Dies Mosaikartige, Ornamentale ist in dem Hrabanus-Manuskript noch verstärkt, es drängt sich da immer wieder auf und dringt nun auch in die Gewandung ein, so daß z. B. der rote Rock des einen Mannes auf Taf. LXXXIII bei Amelli nicht nur eine blaue Borte, sondern auch eine dreieckige grüne Schattenfläche, grünes Futter und gelbe streifenartige Tütenfalten bekommt.

Es handelt sich dabei offenbar um eine tief eingewurzelte Tendenz, die sich in der Ininitalornamentik frei ausleben kann, nun aber auf das Figürliche übergreift und hier zu einer Zerstörung des organischen Zusammenhangs der Gestalten führt. Und man ist versucht, in dieser ganz unitalienischen Neigung etwas Nordisches, in diesem Falle wohl Langobardisches, zu sehen, um so mehr, als sich die von vornherein fest ausgebildete Initialornamentik nur mit nordischen, speziell irischen Bildungen zusammenbringen läßt, und das genannte Prinzip nicht auf Monte Cassino beschränkt bleibt. Schon kurz nach 1000 begegnet es uns in verschärfter Anwendung in den Leges Langobardorum von La Cava, die nach Loew in Benevent entstanden sind, auch die Kreuzigungs-Maria des 2. Exultet von Gaeta zeigt ein verwandtes Verfahren.

Es ist kein Wunder, daß man in Monte Cassino gegenüber einer Tradition, wie sie durch den Hrabanus Maurus repräsentiert wird, nach besseren Vorlagen suchte. Man fand sie in byzantinischen Kunstwerken, wahrscheinlich Buchmalereien. Die beiden Bilder des Cod. 73 in Monte Cassino, unter demselben Abt Theobald entstanden wie der Hrabanus, zeigen in manchen Zügen, Haltung, Gewandmotiven, Deckfarbentechnik, Lichtbehandlung u. a. Aufnahme byzantinischer Elemente, doch ist die byzantinische Vorlage in ganz ähnlicher Weise wie im Exultet von Bari ins Großformige umstilisiert.

Aber es scheint auch damit noch keine feste Grundlage gewonnen, auf welcher die weitere Cassineser Produktion aufbaut. Jedenfalls fehlen weitere Vertreter dieses Stils. Die Gestalten der Hs. Monte Cassino 109 (nach Ornament und Kolorit schon gegen Mitte saec. XI) zeigen zwar in Silhouette und Hauptlinien der Zeichnung die Kenntnis eines guten byzantinischen Vorbildes (siehe besonders den Gregor, Abb. bei Piscicelli-Taeggi), aber in der bunt wechselnden Kolorierung bricht die alte orna-

mentale Aufteilung in verschiedenfarbige Bänder wieder durch — vielleicht noch stärker als in dem Hrabanus Maurus; der Raum zwischen zwei Faltenlinien wird jeweils als ein Ganzes genommen und durch die Farbe von den angrenzenden Teilen unterschieden; der von Bertaux gebrauchte Vergleich mit Cloisonné liegt nahe.

Es ist das letzte Aufflackern dieser barbarischen Art. Mit Abt Desiderius (1058—87), dem nachmaligen Papst Viktor III., beginnt eine neue künstlerische Periode in Monte Cassino, eine Epoche höchsten Glanzes und mächtiger Breite der Produktion. Das Chronicon Cassinense des Leo von Ostia und Petrus Diaconus gibt uns bis in alle Details ein Bild von diesem Umschwung. Mit einer leidenschaftlichen Hingabe und Energie nimmt der neue Abt die Aufgabe der kulturellen Hebung des ihm anvertrauten Klosters in Angriff. Seine künstlerischen Ansprüche und seine Prachtliebe greifen weit über das hinaus, was ihm heimische Tradition und Fähigkeit bieten können. Von beiden wendet er sich bewußt ab. Er reist selbst nach Rom und sucht dort die Säulen und den bunten Marmor für die neue, 1066 begonnene Basilika aus, die mit großen Schwierigkeiten herangeschafft werden, vor allem aber zieht er die byzantinische Kunst heran in einem Ausmaß, das in der Geschichte der abendländischen Kunst ohne Analogie ist. Er macht große Bestellungen in Byzanz, importiert byzantinische Bronzetüren, silberne Statuen, Schmelze, beruft Byzantiner zur Herstellung von Mosaiken und Fußböden, leitet die ganze byzantinische Kunst mit ihren überlegenen Techniken, ihrem ungleich reicheren Formenschatz in breitem Bett herüber nach Monte Cassino. Mit seinen Bestellungen gibt er zugleich seinen Mönchen eine Fülle guter Vorbilder, und die byzantinischen Künstler sind ebenso Instruktoren wie Lieferanten.

Die Sorge des Desiderius erstreckt sich in hohem Maße auch auf die Bibliothek; gleich nach seinem Amtsantritt errichtet er ein eigenes kleines Bibliotheksgebäude, und Leo von Ostia führt eine lange Liste von Büchern auf, die Desiderius anfertigen ließ, das Widmungsbild in Vat. lat. 1202 (Abb. Bertaux Fig. 66), das den Abt von einer respektablen Menge von Büchern umgeben zeigt, wirkt wie eine Illustration dieses Berichtes. An Leo's Zusammenstellung gemessen, hat sich verhältnismäßig wenig erhalten; immerhin besitzen wir fünf große, zum Teil verschwenderisch illustrierte Stücke, die eindeutigen Aufschluß über den Stil geben. Eines derselben, ein Lektionar (Monte Cassino 99) ist von dem Schreiber Leo signiert und 1072 datiert. Wie nach dem Obengesagten zu erwarten, bewegt sich die Ausstattung in ganz besonders engem Anschluß an Byzanz (vgl. die religiöse Ikonographie, Gesichtszeichnung, Landschaft, Mobiliar etc.), die Abhängigkeit ist stärker als je vorher. Aber doch ist die Anlehnung nicht so vollkommen, daß eine Verwechslung mit Byzantinischem möglich wäre. Abgesehen von Veränderungen, die unten im Zusammenhange mit anderen Monte Cassino-Werken genannt werden sollen, und von Einzelheiten, ist die Technik ganz unbyzantinisch: Braune Federzeichnung mit ganz wenigen farbigen Details [1]), und letztere sind nach den alten ganz unbyzantinischen Prinzipien der Vor-Desiderius-Hss. angebracht, unmotiviert und hart. Neu und als Fortschritt zu bezeichnen sind dagegen die mit dem Pinsel in der Farbe der Zeichnung eingetragenen Schatten.

Unmittelbar neben die religiösen Darstellungen dieses Monte Cassino-Lektionars tritt die Koimesis der Hs. 98 ebendort, scheinbar mit Recht dem einen — freilich nicht ohne weiteres mit dem Schreiber Leo zu identifizierenden — Zeichner von Monte Cassino 99 zugeschrieben.

Das Tastende und etwas ängstliche Haften an der Vorlage, das man in diesen Zeichnungen noch spürt, ist überwunden in zwei schwesterlich sich gleichenden Exultet-Rollen (Brit. Mus. Add. 30 337 und Vaticana lat. 3784). Sie bezeichnen den Höhepunkt der Buchmalerei in Monte Cassino, repräsentieren die ausgebildete Desideriuskunst. Stilistisch stehen sie den eben besprochenen Zeichnungen außerordentlich nahe, aber das Instrumentar der byzantinischen Lehrmeister ist jetzt selbstverständlicher Besitz, mit dem die Künstler von Monte Cassino frei operieren. Die Anlehnung an Byzanz ist immer noch sehr eng, wie in Monte Cassino 99, aber die Mischung mit Abendländischem noch deutlicher. Es lassen sich weder für die Darstellung der Terra und Ecclesia, noch für die Verlesung des Exultet in Byzanz Vorbilder

---

[1]) Nach der Abb. bei Piscicelli-Taeggi scheinen diese nicht von einer anderen ungeschickteren Hand, wie Bertaux will.

oder Analogien finden, auch ein direktes Zurückgreifen auf ein nördlich der Alpen entstandenes Vorbild liegt nicht vor, vielmehr hielt man sich an Unteritalisches, wie ein Vergleich mit den entsprechenden Szenen des Exultet von Benevent (Vat. lat. 9820) ergibt. Dabei ist die stilistische Bindung zwischen den Szenen abendländischer und byzantinischer Ikonographie eine so starke, daß ihre verschiedene Abstammung zunächst nicht bemerkt wird. Auch die Technik — Federzeichnung mit leichter gleichmäßiger Kolorierung — stellt eine Beziehung zu den ein Jahrhundert älteren Rotuli (Vat. lat. 9820, Gaeta I, Capua) her. Andererseits zeigt gerade ein Vergleich mit den Beneventaner Zeichnungen, die doch das Beste darstellen, was die unteritalische Miniaturmalerei vor Desiderius geschaffen hat, die Errungenschaften, welche die unteritalische Buchkunst der Berührung mit Byzanz verdankt, in vollem Glanz: die aristokratische Schlankheit der Gestalten, den Reichtum der Silhouette und Innenzeichnung, die Schönheit der Gesichter, die kultivierte Strichführung.

Die beiden Künstler der letzten von den fünf Desiderius-Hss. (Vat. lat. 1202) versuchen auch in der Deckfarbentechnik und den strahlenden Farben die byzantinischen Vorlagen zu erreichen, aber auch hier werden einzelne Teile gelegentlich nur gezeichnet und laviert, das Inkarnat bleibt ausgespart mit grünen Schatten und roten Details. Eine zeitliche Differenz dieses Codex von den erstgenannten Desiderius-Hss. ist mit Rücksicht auf die formale Übereinstimmung unwahrscheinlich. Taf. 71 u. 72

Es erhebt sich gegenüber diesen Desideriuswerken die Frage nach der Umstilisierung der byzantinischen Vorlagen. Daß es gleichzeitige waren, ergibt sich aus der Berufung gleichzeitiger Künstler und den Bestellungen in Byzanz. Und daß neben byzantinischen Werken anderer Techniken wie Mosaik, Schmelz und Plastik auch Buchmalereien zur Hand waren, ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen.

Das Menologium Basilius II. bietet denn auch die nächsten Analogien im Formalen. Der Vergleich mit den teilweise sehr entsprechenden Figuren zeigt, wie die italienischen Maler die byzantinischen erstarrten formelhaften Darstellungen und Figuren mit neuem Leben erfüllen; die Bewegung ist viel unmittelbarer, natürlicher; der Kontur wird schwellend, gibt größere einfachere Linien, überhaupt wird das Großformige gesucht, eine Veränderung, die ja auch bei dem Exultet von Bari oder dem Codex 73 in Monte Cassino zu konstatieren war. Dabei sind die Figuren flächenhafter, der räumliche Zusammenhang stärker aufgelöst; daß überdies das Byzantinische der Formgebung im einzelnen abgeschwächt, manches auch nicht richtig verstanden wird, zeigt etwa die Bildung der Felsen.

Von dieser Höhe der künstlerischen Leistungsfähigkeit steigt die Cassineser Produktion schnell herab. Schon in einem unter Oderisius, dem Nachfolger des Desiderius, entstandenen Brevier der Bibl. Mazarine (Nr. 364) ist ein starker Verfall zu spüren, die Formen sind abgebraucht, erschlafft, die Figuren übermäßig gestreckt und manieriert. Das Byzantinische ist im Ikonographischen deutlich, im Figürlichen wird es etwas verschliffen, bleibt aber doch noch sehr fühlbar. Bezeichnenderweise ist nicht die byzantinische Technik von Vat. lat. 1202 gewählt, sondern die ältere, bodenständige der kolorierten Federzeichnung.

Mit einer Aufzählung der Monte Cassino-Hss. ist der Vorrat an unteritalischen Denkmälern der Buchmalerei saec. XI u. XII in. freilich nicht erschöpft; es kommen vor allem eine ganze Anzahl Exultet-Rollen hinzu. Gemeinsam ist ihnen allen die sehr byzantinische Formensprache, die manchmal mit einer pastosen, ganz byzantinischen Technik zusammengeht (Casanatense 724. III s. XI), oft mehr in der italienischen Manier der kolorierten Federzeichnung vorgetragen wird (Exultet aus Sorrent in Monte Cassino saec. XII in.). Dabei ist in den meisten Fällen ein Zusammenhang mit Monte Cassino sicher. Diese Berührung scheint aber oft zusammenzutreffen mit anderen teils einheimischen, zum großen Teil aber auch byzantinischen Eindrücken, und es wäre die Aufgabe einer genauen Untersuchung dieses Gebiets festzustellen, in welcher Weise diese verschiedenen Komponenten in den einzelnen Fällen zusammenwirken. Den verläßlichsten Anhaltspunkt dafür gibt einerseits die Ikonographie, die etwa in dem Exultet der Casanatense eine Vereinung von Typen des früheren Exultets aus Benevent mit solchen der Desiderius-Rolle im Brit. Museum zeigt, andererseits die Ornamentik, besonders die in Monte Cassino ausgebildeten buntgesprenkelten Gründe.

Wenden wir uns zu dieser Ornamentik der unteritalischen Hss., so ergibt sich hier eine klare Scheidung in zwei Epochen, deren zweite wieder mit Desiderius beginnt. Im Unterschied zum Figürlichen ist die Ornamentik der Vor-Desideriuszeit merkwürdig konstant; schon in den frühesten Capuaner Hss. (Monte Cassino M. 175 u. 269, letzteres zur Zeit des Abtes Aligernus von Capua, d. h. vor 949 entstanden) sind die wesentlichen Züge fixiert. Die größeren Initialen zeigen regelmäßig eine Aufteilung des Buchstabens in abwechselnd glatte und mit Flechtwerk gefüllte, manchmal durch Perlbänder getrennte Kästen, selten eine durchgehende Flechtwerkfüllung. Flechtwerkknoten betonen die Enden und Gelenke der Initialen, sie gehen in Tierköpfe oder hundeähnliche Vierfüßler über, und diese gewaltsam bewegten Hunde mit den gern steif weggestreckten Beinen, den runden augenartigen Zehen und starken Verdrehungen des Kopfes bilden ein Hauptkennzeichen der unteritalischen Ornamentik. Zunächst bleiben sie außerhalb des Buchstabenkörpers, werden nicht in ihn verschlungen. Für das Flechtwerk selbst sind die Unregelmäßigkeit der losen Verknotung, die Schlaffheit der Bewegung, der häufige Farbenwechsel bezeichnend. Oft wird es durch viereckige Gemmen in unregelmäßiger Verteilung unterbrochen, gewöhnlich füllen verschieden große, meist weiße Punkte den Grund zwischen den Maschen, sie bekommen ebenso wie die Gemmen hin und wieder noch einen kleinen schwarzen Punkt in der Mitte. Blattmotive sind selten und treten nur an den Enden des Buchstabens auf, die Blattformen selbst anspruchslos, Blüten und ganze Blattranken kommen nicht vor.

Taf. 69 a

Für die Rahmen verwendet man gewöhnlich schmale Flechtbänder in verschiedenen Mustern; einige andere Motive in Vat. lat. 9820 bleiben für das Gesamtbild belanglos. Farbig sind diese Ornamente wie die Figuren sehr zurückhaltend (vornehmlich mattes Gelb und Grün, dünnes Mennig, Graublau, leichtes Violett, Gold).

Diese unteritalische Initial- u. Rahmenornamentik kann bei aller Eigenart nur aus der Kunst nördlich der Alpen verstanden werden. Die eigentümliche Art, wie in der Benedictio fontis die Tiere mit dem Flechtwerk verbunden sind, so daß Zunge, Hals, Lippen oder Schweif zu Bändern werden, welche ganz anorganisch weiterlaufen, sich verknoten und mit anderen Bändern verflechten, ist entschieden insular (Zimmermann, Vorkarol. Min. Taf. 163); auch gestreckte, horizontal angehängte Tiere sind dort zu belegen (Zimmermann l. c. Taf. 246 b); desgleichen der Wechsel glatter und flechtwerkgefüllter Kästen (Zimmermann l. c. Taf. 250 c u. 254 d, e), die Gemmen im Flechtwerk (Zimmermann l. c. Taf. 194 b), die manchmal auch den kleinen Punkt in der Mitte aufweisen, die weißen Füllpunkte (Zimmermann l. c. Taf. 259 u. 265 a). Schließlich ist auch das Flechtwerk selbst sehr ähnlich, und die Vorliebe für bunten Wechsel kleiner Farbflächen, die für unteritalische Miniaturen charakteristisch ist und sich etwa im Gefieder der Vögel zeigt, ist etwas typisch Insulares (vgl. Beißel, Vat. Min. Taf. VII mit Zimmermann l. c. Taf. 162 u. 168).

Eine Vermittlung der insularen Formen durch Karolingisches ist nicht denkbar, auch die Vermittlung durch oberitalienische Klöster (vgl. Bertaux) ist bisher nicht erwiesen.

Taf. 72

Die Entwicklung bis zu Desiderius zeigt keine Aufnahme neuer Elemente, beruht lediglich auf kompositionellen Veränderungen (vgl. Abb. der Benedictio fontis und Monte Cassino 109 Taf. II bei Ancona, La Miniature Italienne, v. Oest 1925). Der Aufbau ist in dem späteren Werk straffer, rechte Winkel werden gesucht, die Flechtknoten sind in Kreise eingeschlossen. Auch bei der Führung der Flechtbänder eine deutliche Neigung zu regelmäßigen Formen (Kreisen, Quadraten, Zickzacklinien, Sternen) und dadurch größere Übersichtlichkeit. Die Hunde und Tierköpfe zeigen noch dieselbe alte Art, haben jetzt aber die in Monte Cassino beliebte Andeutung eines Kammes oder einer Mähne durch kleine Bögen, sowie die später regelmäßig vorhandenen roten und grünen Begleitlinien an der Innenseite des Konturs. Die Farben sind matt und zart.

Die wesentliche Veränderung der Desiderius-Initialen liegt demgegenüber in der Aufnahme des bisher fehlenden Rankenwerks, das jetzt in reichen Verschlingungen den Innenraum der Initialen füllt, und in das nun auch die vorher nur an das Flechtwerk angehängten Tiere verstrickt werden, sowie in der Einführung der Zierseite und der leuchtenden Farbigkeit. Vat. lat. 1202 ist in den ornamentalen Teilen auf das nachdrücklichste beeinflußt, teilweise kopiert nach einer Regensburger Hs.,

dem Evangeliar Heinrichs II. in der Vaticana Ottob. lat. 74. Die Hs. ist in Unteritalien gewesen, sie enthält einen Eintrag in beneventanischer Schrift des 11. Jahrhunderts. Aus diesem Vorbild stammen die Regensburger Ranken- und Blütenformen, auch die hellpunktierten Gründe, die Marmorierungen werden dorther übernommen und dauernder Besitz der Monte Cassineser Ornamentik. Es tritt aber schon in lat. 1202 stellenweise eine Vermengung mit den unteritalischen Blattformen und anderen einheimischen Motiven ein (vgl. z. B. die kleinen Querbänder zwischen Hauptranke und Blattansätzen).

Die Grundformen der Desiderius-Initialen sind die gleichen wie bisher, nur wird die Komposition noch strenger, die Neigung zu eckiger Brechung der Kurven, die Gliederung des Flechtwerks, die Akzentuierung und Klärung durch geometrische Formen noch ausgesprochener.

## IV. Hoch- und spätromanische Buchmalerei.

Man fragt sich, ob es zulässig ist, das 12. Jahrhundert in der Weise, wie es hier geschieht, vom 11. abzutrennen, denn es wird ja die Kunst beider Jahrhunderte als romanisch bezeichnet und zweifellos tut das 11. Jahrhundert in vielen Dingen, die als besondere Charakteristika des Romanischen zu gelten haben, den ersten Schritt. Aber die Zäsur scheint doch gerechtfertigt. Denn man wendet sich gegen Ende des 11. Jahrhunderts ab von jener Art der Darstellung, welche die Wirklichkeit ablehnte zugunsten einer Umstilisierung im Sinn übernatürlicher Steigerung des Ausdrucks, wie sie dem transzendenten Charakter des religiösen Erlebens besonders entsprach und wie sie den größten Teil des Jahrhunderts über in Geltung gewesen war. In begreiflicher Reaktion gegen sie sucht man wieder den Konnex mit der umgebenden Welt. Es tritt eine Entspannung ein, die Verzerrungen der Gestalten fallen weg, die Personen geben sich leichter und natürlicher, die Körper entsprechen mehr der Wirklichkeit. Freilich handelt es sich nicht um ein Studium der Natur im modernen Sinn, die Einzelheiten stimmen nicht, aber man spürt in der Gesamterscheinung doch überall den Wunsch, wirklichkeitsgetreuer und anschaulich zu sein. Doch beschränkt man sich auf das Figürliche, der Versuch einer einheitlichen Darstellung des Raumes wird nirgends unternommen. Diesem Problem tritt erst das 15. Jahrhundert wieder näher. Indessen ist dieser Übergang am Ende saec. XI nicht ganz abrupt. Zu Anfang ist der Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen oft noch deutlich zu spüren, etwa in den großen Kurven und durchlaufenden Linien, die ein Hauptkennzeichen der vorigen Epoche waren, oder in dem sehr empfindungsvollen Ausdruck. Auch bleiben die Körper flächenhaft. Andererseits ist die Neigung zu linearer Abstraktion der Formen durchaus nicht vermindert, im Gegenteil wird jetzt mit besonderer Vorliebe reine oder nur leicht kolorierte Federzeichnung benutzt. Diese zeigt zunächst aber immer noch eine zarte und bewegliche Strichführung und übernimmt gewöhnlich die hell-lilabraune Tinte der ottonischen Zeit. Die Werke dieser Art reichen rund bis zum Ende des 1. Viertels saec. XII.

Diesem ersten großen und kühnen Schritt folgt ein stärkeres Eingehen auf das Detail, ein schrittweises sich Vervollkommnen in der Darstellung der Dinge. Körper und Bewegung werden immer besser verstanden, und gleichzeitig strebt man eine stärkere Plastik an. Aber doch kommt es zu keinem naturalistischen Effekt, denn parallel geht einmal die romanische Verfestigung des Aufbaus, welche eine Vereinfachung gegenüber den reicheren Bildungen der Zeit um 1100 und des ersten Viertels saec. XII und eine stärkere Monumentalität mit sich bringt. Zum anderen bekommt die Linie als solche eigene ornamentale Bedeutung, büßt ihre leichte Lebendigkeit ein, die Feder wird langsam und mit Nachdruck geführt. Daraus resultiert ein immer stärkeres Sich-Abschließen der einzelnen Bildteile gegeneinander, das den Zusammenhang natürlich weiter lockert. Es gehen also zwei gegensätzliche Tendenzen nebeneinander her, eine naturalistische und eine ornamentale, und ihre eigentümliche Durchdringung scheint mir ein besonders wesentlicher Zug der romanischen Kunst des hohen 12. Jahrhunderts.

Dabei sind im zweiten Viertel und um die Mitte des Jahrhunderts die Körperformen noch voluminös und einfach und oft etwas schwer. Darnach werden sie, parallel mit der zunehmenden Erstarrung und Ornamentalisierung der Linie, magerer und fester. Aber zugleich setzt auch schon ein leichtes Streben nach größerer Vielteiligkeit von Umriß und Bewegung ein. Dieser Wunsch nach größerem Reichtum wächst dann immer mehr, er findet eine Ergänzung in einer stärkeren Bewegung und Leben-

digkeit, welche die Starrheit der Formen aufzulösen beginnt, und beides erlebt dann gegen Ende des Jahrhunderts eine machtvolle Steigerung zu Gestaltungen von einer barocken Fülle und Pracht. Zugleich nimmt aber auch die Plastik der Körper zu. Dieser Stil, den man als spätromanischen oder, da manches Gotische darin schon latent vorhanden ist, als Übergangsstil zu bezeichnen pflegt, findet seine höchste Blüte im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Man kommt dabei auf verschiedenen Wegen zum Ziele, teils gibt man nur eine Auflockerung der alten Schemata der Zeichnung zu lebhafter Bewegung, teils findet man in einer wohl der Plastik entnommenen Häufung muldenförmiger Falten ein Mittel der Belebung. An anderen Stellen führt die Bekanntschaft mit byzantinischen Werken zu einer hartbrüchig-zackigen, wild durcheinanderfahrenden Bewegung des Gewandes. Diese letztere Art tritt etwas später auf, die ersten Beispiele liegen im 2. Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Sie findet sich vornehmlich in Deutschland, hier erfährt sie eine ganz besondere Verbreitung und bleibt herrschend bis weit hinein in die zweite Hälfte des Jahrhunderts über das erste Eindringen der Gotik hinaus, nicht ohne allmählich in starke Manieriertheit zu verfallen.

Dem oben geschilderten Umschwung gegen Ende des 11. Jahrhunderts entspricht es, daß an vielen Stellen, besonders in Deutschland, England und Frankreich, neue Stile auftreten, die einen starken Bruch mit der vorangehenden Tradition bedeuten, man denke etwa an Köln, Winchester, St. Amand. Auch die Auftraggeber sind andere, die Bestellungen weltlicher und kirchlicher Fürsten werden selten, es handelt sich fast immer um Anschaffungen der Klosterbibliotheken selbst. Schließlich sind noch zwei Momente bei der Buchmalerei dieser hoch- und spätromanischen Epoche besonders zu bemerken: die Häufigkeit der Verwendung historiierter Initialen, die in früherer Zeit ja keineswegs fehlen, jetzt aber doch viel mehr in den Vordergrund treten, und die schon oben angedeutete große Beliebtheit der Federzeichnung, die dem Streben nach linearer Erstarrung besonders entgegenkommt.

## Deutschland.

In Deutschland kann man die Übersicht wieder mit Schwaben beginnen. Die Denkmäler zeigen hier einen viel weniger einheitlichen Stil, als im 11. Jahrhundert. Es ist das nur bis zu einem gewissen Grade eine zeitlich bedingte Erscheinung, denn auch gegenüber anderen deutschen Gebieten des 12. Jahrhunderts macht sich diese Verschiedenheit der Richtungen geltend. Wir besitzen eine nicht geringe Anzahl ganz für sich stehender, oft lokalisierter Stücke, die von einem reichen Spiel der Beziehungen zwischen den einzelnen Bezirken Schwabens und darüber hinaus von der Aufnahme fremder Anregungen zeugen. Eigentliche Schulen dagegen, die man über eine längere Zeitspanne hin an zahlreichen Hss. verfolgen kann, sind, wenn man von kleineren wie Salem u. Weißenau absieht, bisher nur drei zu nennen: die Hirsauer, die des Klosters Weingarten und die von Engelberg.

Hirsau

Unter ihnen nimmt die erstgenannte eine gewisse Sonderstellung ein dadurch, daß sie auf die Töchterklöster übergreift, sich also mit der Regel und wie die Baugewohnheiten an weit entfernte Orte überträgt.

Taf. 73

Aus Hirsau selbst hat sich nur ein Werk erhalten, ein Passionale in Stuttgart, dessen drei in gewissen zeitlichen Abständen geschriebene Bände einen eindeutigen Begriff vom Werden dieser Art und ihrer Entwicklung in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts vermitteln. Die Legenden-Illustrationen dieses Passionale zeigen eine feine, aber etwas stille Art; bei formalen und kompositionellen Fähigkeiten Sinn für körperliche Anmut, bei einer ausgesprochenen Begabung für Illustration fromme Vertiefung in den Stoff, bei freundlichem Temperament eine gewisse Schwere. Dagegen steht eine Freude am Bizarren, Monströsen, die sich besonders in der Ornamentik, in der Verwendung vieler Tiere, in der bizarren Verflechtung heterogener Elemente zeigt. Man wird diese Qualitäten bis zu einem gewissen Grade wohl als schwäbisch bezeichnen müssen.

Das Passionale ist ein Schulbeispiel für die Art, wie das Mittelalter Vorbilder ganz verschiedener Herkunft ineinanderarbeitet und die Geschichte des Klosters das Vorhandensein der betreffenden Vorlagen motiviert. Die wichtigste Komponente ist die bayerische Klosterschule — Abt Wilhelm von Hir-

sau kam aus Regensburg —, dazu tritt der Einfluß einer italienischen Riesenbibel — Heinrich IV. hatte sie nach Hirsau geschenkt — und eine Einwirkung der Malkunst von Einsiedeln — dorther waren die ersten Mönche gekommen.

In den Töchterklöstern [1]) bekommt dieser Hirsauer Stil, dem eine gewisse bürgerliche Vornehmheit nicht fehlt, naturgemäß eine provinzielle Note. In weiter entlegenen Gründungen, wie in Prüfening oder Ellwangen, verwischt er sich meist schnell oder verändert sich doch unter dem Eindruck anderer benachbarter Kunstwerke. Nur dort, wo durch die Nähe des Mutterklosters eine dauernde Berührung gewährleistet, hält er sich.

Taf. 74 Das Hauptbeispiel hierfür ist Zwiefalten am Fuß der Rauhen Alp. Die gut erhaltene Bibliothek dieses Klosters liefert eine ganze Folge meist unkolorierter Federzeichnungen, die bescheiden und etwas unsicher einsetzend, aber allmählich, namentlich unter dem erneuten Einfluß der Hirsauer Kunst erstarkend, sich über das ganze 12. Jahrhundert erstrecken. Fremde Einflüsse machen sich fast nur im Ornament geltend [2]); das Figürliche bleibt durchaus im Fahrwasser von Hirsau, doch sind die Formen derber und gedrungener; besonders bezeichnend sind die Gesichtstypen mit den breiten Stumpfnasen und den erstaunt glotzenden Augen. Der Geschmack ist weniger gewählt als im Passionale, die Freude am Grotesken ausgeprägter.

Weingarten Ganz anders in Weingarten. Sein Skriptorium spiegelt in der Fähigkeit, Neues aufzunehmen, mehrere Stile nebeneinander zu pflegen, die schwäbische Malerei des 12. Jahrhunderts in kleinem Raume wieder. Das Kloster verfügt über eine besonders starke schöpferische Kraft; man kann nicht wie in Zwiefalten, von einem allmählichen Aufstieg und schnellem Verfall sprechen, sondern schon die Frühwerke zeugen von starker Potenz. Die Schule ist langlebig, und die letzten Werke sind mit die bedeutendsten.

Wieder drückt sich die Gründungsgeschichte in den ersten Werken aus. Die ersten Mönche kommen von Altomünster, Diözese Freising; das führt zur Bekanntschaft mit der Freisinger Filiation der bayerischen Klosterschule. Gründer sind die Welfen; durch sie (Welf IV. und seine vorher in England verheiratet gewesene Gemahlin Judith von Flandern) gelangen englische und belgische Prachthandschriften des 11. Jahrhunderts nach Weingarten. Die geographische Lage aber mußte eine Berührung mit Kunstwerken der Reichenau bringen. Diesen drei Kunstkreisen entnehmen die ersten Weingartener Maler die Elemente ihres Stils. Bald gibt mehr die Klosterschule den Grundton an, —

Taf. 75 das gilt besonders von den Initialen — bald (Fulda Aa 35) sind es Miniaturen der Reichenauer Liuthargruppe. Den ausländischen Vorbildern verdankt man besonders ornamentale Motive der Bordüren und Ranken; für ihr Wesen und eigentlichen Reiz jedoch fehlt das Verständnis. Der Eindruck ist reicher und bunter als bei den gleichzeitigen Hirsauer Sachen, aber der Ton auch nicht frei von einer gewisssen bürgerlichen Befangenheit.

Daneben tritt in den Marcialis-Illustrationen in Stuttgart H. B. XIX. 6 ein anderer, seinem Ursprung nach wohl nicht deutscher Stil auf. In letzter Linie wahrscheinlich aus Frankreich stammend [3]) und vielleicht durch die Schweiz vermittelt, verdrängt er in der 2. Hälfte des Jahrhunderts in verschiedenen Varianten den Stil der erstgenannten Frühwerke. Diesem Stil der Marcialisillustrationen, dem auch das berühmte Barbarossabild in Fulda D. 11 und ein Einzelblatt (Boerner Katalog der Auktion CX, Taf. 9) angehören, entspricht eine eigene Initial-Ornamentik, und wir finden verwandte Erscheinungen teils auf ornamentalem (Salem), teils auf figürlichem Gebiet (Weißenau) an mehreren Orten in Schwaben — es handelt sich hier um eine besonders interessante aber einstweilen noch nicht klar zu analysierende Erscheinung.

In das Ende des 12. und besonders in den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt dann ein besonders

---

[1]) Den im „Stuttgarter Passionale" genannten ist das Kloster Reichenbach an der Murg anzugliedern (vgl. Stuttgart hist. 4°, 147).

[2]) Z. B. ist die ornamentale Aufteilung der Bildseiten in hist. fol. 415 aus Vorlagen der Gruppe des Böhmischen Krönungsevangeliars Prag Univ. Bibl. Cod. XIV A 13 abzuleiten (Zwiefalten hat enge Beziehungen zu Böhmen). Auch das Rankenwerk der Abb. 74 ist nicht hirsauisch.

[3]) Vgl. besonders die Bibel von St. Bénigne in Dijon.

starker künstlerischer Impuls in Weingarten. Er ist vorzüglich mit dem Namen des Abtes Berthold verbunden (1200—1230). Eine gewisse, am ehesten in den frühesten Stücken etwa Fulda Aa 32 merkbare Anregung scheinen dabei mittelrheinische Arbeiten gegeben zu haben; bei anderen, entwickelungsgeschichtlich etwas späteren Hss., besonders bei dem Hauptstück, dem Berthold-Missale in der Morgan-Library und seinen nächsten Verwandten, etwa den später eingefügten Bildern in Stuttgart H. B. II 46, treten byzantinische Züge dazu. Aber auch sie vergißt man vor der Wucht und Unmittelbarkeit der Gestaltung, vor der Plastik und dekorativen Kraft dieser Bilder. Sie gehören zum Eindrucksvollsten und Eigensten, was deutsche Spätromanik hervorgebracht hat. Taf. 76

Die Erzeugnisse des Skriptoriums von Engelberg schließlich haben sich in ungewöhnlicher Vollständigkeit und großenteils an Ort und Stelle erhalten; nur wenige befinden sich in Einsiedeln, eines ist über St. Blasien nach St. Paul in Kärnten gelangt, ein besonders reich ausgestatteter Psalter liegt jetzt in Donaueschingen. Die erste Blüte der Buchmalerei knüpft sich hier an den Namen des Abtes Frowin, der zwischen 1142 und 1148 zur Regierung gelangt, dem Kloster durch 30 Jahre einer glücklichen und erfolgreichen Tätigkeit hindurch bis 1178 vorstand. Es hat in dieser Zeit ein ganz außerordentliches Wachstum seiner Bibliothek zu verzeichnen. Robert Durrer, der im Anzeiger für Schweizer Altertumskunde N. F. III (1901) die Engelberger Hss. behandelt hat und auch in der Statistik der Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden darauf eingegangen ist, nennt 42 Hss. Viele derselben sind durch Schreibereinträge als von Frowin geschrieben oder in seinem Auftrag entstanden bezeichnet, enthalten teilweise auch Widmungsbilder, die ihn darstellen. Außer diesen Dedikationsbildern kommen wenig ganzseitige Darstellungen vor, die Ausstattung besteht im wesentlichen aus Initialen. Diese zeigen eine eigentümliche auch in Weingarten, Weißenau, Salem wiederkehrende Ornamentierung des Körpers mit ausgespartem Kettenmuster, großen Schnallen mit Sternen oder Kreuzschraffierung. Dazu treten dicht und ziemlich wirr verschlungene Knollenranken, die wohl mit Einsiedeler Werken in der Art der Hs. 21 der St. Galler Stiftsbibliothek zusammenzubringen sind — die Beziehungen zwischen beiden Klöstern sind bezeugt —, sowie menschliche Gestalten rein dekorativer und illustrativer Art, Tiere und mancherlei Fabelwesen, unter denen ein menschlicher Kopf mit großen Widderhörnern besonders auffällt. In der reichen Phantastik, den launigen Einfällen dieser Initialornamentik liegt der hauptsächliche Reiz dieser Frowin-Hss. Die ganzseitigen Bilder enttäuschen durch die Trockenheit der Erfindung, die biedere Haltung. Alles Beiwerk wird hier möglichst unterdrückt, und im Figürlichen selbst tritt ein Mangel an Sinn für Formenschönheit empfindlich hervor, sowohl in den häßlichen, leicht kenntlichen Gesichtern, als in der Gewandzeichnung, die den Körper in unangenehmer Weise mit bandartigen starren Strichlagen bedeckt. Eine Anlehnung an französische Vorbilder ist hier wahrscheinlich. Die Technik ist bunte Federzeichnung mit teilweiser Kolorierung und vielfach mit bunten Folien. Engelberg

Diesen Frowin-Hss. stehen die unter den nachfolgenden Äbten Berchtold (1178—1197) und Heinrich I. (1198—1224) entstandenen als Vertreter eines sehr andersartigen Stiles gegenüber. Die Unterschiede liegen vor allem in der Gewandbehandlung: das Gefält bietet mehr Abwechselung, die Stoffe schmiegen sich dem Körper besser an, fallen weicher, bringen ihn infolgedessen mehr zur Geltung; die Schemata im einzelnen sind andere, besonders charakteristisch und vorherrschend sind dichte Strahlenbüschel als Füllung spitzwinkliger Falten.

Eine Entwickelung innerhalb dieses 2. Engelberger Stiles ist deutlich zu beobachten. Den Höhepunkt bedeutet ein Augustinus (Engelberg Cod. 14), der unter Berchtold begonnen, aber erst unter Heinrich vollendet wurde. In der Dramatik der Darstellung, der freien Sicherheit der Bewegung, der starken, oft übertriebenen Plastik der Körper, in der Bewegtheit der Gewandung gibt der Codex den Stil der Zeit um 1200, wie ihn auch die Custos-Bertold-Hss. in Weingarten oder die Berliner Eneide (germ. fol. 282) und viele andere Hss. zeigen, in einer künstlerisch sehr hochstehenden, den seelischen Gehalt der Darstellungen stark herausarbeitenden und gut charakterisierenden Fassung (vgl. Durrer l. c. Fig. 76, 80, 84).

Zugleich ist die Hs. ein besonders schlagendes Beispiel dafür, daß die starke Belebung der Darstellung in allen Punkten, die um 1200 überall eintritt, nicht einen Anstoß durch Byzantinisches zur notwendigen Grundlage hat, sondern sich in ganz autochtoner Entwickelung herausbilden kann, denn andere Engelberger-Hss. zeigen schon genau dieselben Formen in weniger entwickelter Gestalt. So ist in der frühe-

sten dieser Hss., die aber schon inschriftlich für die Zeit des Abt Berchtold gesichert ist (Engelberg Cod. 37), in dem Rankenmuster der Initialen und auch in den Gesichtern ein Zusammenhang mit den Frowin-Hss. unverkennbar. Und die Codices Engelberg 54 und 77 verbinden den ausgesprochenen Gesichtstyp der Frowin-Hss. mit der eben charakterisierten Gewandbehandlung der Berchtold-Codices. Dasselbe gilt von einem bisher unbekannten Engelberger Psalter in Donaueschingen, der mit Cod. 54 auch die farbige Kolorierung gemeinsam hat, während im übrigen die Berchtold-Hss. wie die Frowin Codd. Federzeichnung auf farbigen Folien bevorzugen. Diese Donaueschinger Hs. ist die einzige der Gruppe, die teilweise unter offenbarer Anlehnung an die Reichenauer Liuthargruppe, die auch in den Initialen gelegentlich einwirkt, ganzseitige Bilder enthält; im übrigen bleibt man der figürlichen Initiale treu; und auch hier ist der Zusammenhang mit den Frowin-Hss. vielfach deutlich (z. B. Durrer Fig. 90). Zeitlich gehören sowohl diese Donaueschinger Hs. wie der Engelberger Codex 54, nach den Zierschriften zu urteilen, doch auch schon ins späte 12. Jahrhundert, obwohl sie im Figürlichen viel strenger und weniger entwickelt sind, als etwa der genannte Augustin; den Codex 77 setzt Durrer sogar schon in die Regierungszeit Abt Heinrichs II. (1224—41).

Unter diesem verfällt die feste Tradition; man lehnt sich teilweise an bisher nicht beachtete Einsiedeler Initialen an (Durrer, Fig. 94), teilweise haben die Zierbuchstaben offenbare Ähnlichkeit mit italienischen (Durrer, Fig. 98 und 99).

Auch die Werke aus der Mitte und 2. Hälfte des XIII. Jahrhunderts, die teilweise den sogenannten zackigen Stil verwenden und schon mit Gothischem vermengen, erheben sich nicht mehr über ein recht geringes Niveau.

**Salzburg**

In Bayern bleiben auch im 12. Jahrhundert Regensburg und Salzburg die Zentren. Aber die Führung liegt jetzt ganz unzweideutig bei der Metropole. Sie kann sich, während in Regensburg spätestens um die Mitte des 11. Jahrhunderts der Faden abreißt, auf eine bis ins Ende des 11. Jahrhunderts reichende Tradition stützen bei der Ausbildung ihres hochromanischen Stiles.

Die ersten Werke dieser neuen Epoche Salzburgischer Buchkunst sind ein Missale aus Passau (München Cod. lat. 11 004), eine Bibel in St. Florian (Cod. XI. 1) und eine Hs. gleichen Inhalts in Michelbeuern (Cod. perg. 1), die der Abt Walther dieses Klosters (1161—90) gekauft hat. Das Münchner Missale hält sich in dem goldenen Knollen-Rankenwerk der Initialen, den farbigen Blüten desselben, der Bildung der Buchstabenkörper und allen anderen Formen, auch in den wenigen Figürchen der Initialen — eigentliche Bilder fehlen — durchaus an die Gepflogenheiten der Bayerischen Klosterschule. Eine eigene Salzburger Kunst dokumentiert sich darin noch nicht, man muß die Hs. eigentlich im Rahmen der Klosterschule behandeln (besonders nahe steht Aug. 161 in Karlsruhe). Indessen ist die Bestimmung für Salzburg gesichert, und die Entstehung daselbst immerhin recht wahrscheinlich, denn auch in dem genannten Cod. von St. Florian, der ebenfalls meist figürlich geschmückte Initialen und nur ein gerahmtes Bild enthält, findet man solche Klosterschul-Initialen, und sie bestimmen weiter während des ganzen 12. Jahrhunderts das Bild der Salzburger Initial-Ornamentik. Auch besteht in dem Johannesbild in St. Florian XI. 1 eine offenbare Anlehnung an die Bayerische Klosterschule. Daneben aber enthält der Cod. Initialen, welche solche der italienischen Riesenbibeln kopieren mit ihren Kastenteilungen, Flechtknoten, aufgesetzten Rosetten usw. Auch das Riesenformat der St. Florian-Bibel, das dann in Salzburg im 12. Jahrhundert beliebt bleibt, wird aus dieser Quelle stammen. Dagegen ist das Figürliche rein bayerisch, und zwar ist nicht die Klosterschule hier die Grundlage, sondern es bestehen viel engere Beziehungen zu den der Klosterschule in manchem verwandten, aber ziemlich stark byzantinisierenden Salzburger Werken der Custos-Berthold-Gruppe. Man halte etwa den Heiligen links auf der Abb. 75 bei Swarzenski II gegen den Joseph der Abb. 77 bei Swarzenski I, beachte die großen zusammenhängenden Schattenflächen besonders zwischen den Beinen und unter dem rechten Knie, die bewegten Faltenmotive zwischen den Unterschenkeln, die Wiedergabe der Ärmel, die byzantinisierende Gesichtszeichnung. Dieselbe Abstammung ist bei den Figuren der Michelbeuerner Bibel zu konstantieren, z. B. läßt sich die Faltenzeichnung am Unterkörper des David (Swarzenski II Abb. 81) ebenso wie die weich sich umlegende Mantelfalte neben seinem rechten Oberschenkel wohl aus der Figur des Engels Swarzenski I Abb. 86 ableiten, während in der Klosterschule Entsprechendes fehlt. Aber gerade diese Gestalt des David

illustriert auch die schon in St. Florian, wenn gleich nicht immer ebenso stark vorhandene grundsätzlich andere Auffassung gegenüber den Custos-Berthold-Werken: der starre Schematismus der letzteren wird durch ein völlig neues Gefühl für Plastik durchbrochen, das sich ebenso in einer vielfach vertreibenden, den Körper herausmodellierenden Technik wie in einer körperhaften, das Rundlich-Schwellende der Form betonenden Führung des Konturs geltend macht. Zugleich hat die Bewegung eine neue Selbständigkeit, Freiheit und Natürlichkeit. Die Ornamentik dieser Michelbeuerner Bibel, die neben historiierten Initialen zahlreiche selbständige Bilder bringt, ist rein bayerisch. Die Initialen sind eine Fortführung der aus der Klosterschule abgeleiteten, die italienische Art wird von dieser einheimischen schnell verdrängt, Fragmente auf dem Nonnberg und Cod. A. XII. 18—20 vom St. Peter in Salzburg zeigen die schnelle Adaptierung dieser fremden Formen.

Bei allen diesen Salzburger Frühwerken des 12. Jahrhunderts ist von einer neuen byzantinischen Einwirkung nichts zu spüren, die Byzantinismen, die sie enthalten, sind alle aus der Custos-Berthold-Gruppe erklärbar. Erst in der Blütezeit, d. h. mit den wohl in den 30er Jahren entstandenen großen biblischen Zyklen in der Admonter Bibel (Admont I, 1 u. 2) und dem Perikopenbuch von St. Erentrud (München Cod. lat. 15903) setzt eine neue Aufnahme byzantinischer Elemente ein. Es ist indessen nicht dieselbe und etwas ängstliche Anlehnung wie im vorigen Jahrhundert. Zwar fließen Einzelformen genug mit ein, und auch in der Behandlung des Farbigen ist das Byzantinische offenbar; das Wesentliche aber ist, daß dem Künstler die Augen aufgegangen sind für den Reichtum an Form und Bewegung, den die byzantinischen Kunstwerke boten, und daß er ihn überträgt auf die Formen der eigenen Schule. Der Geist aber, den diese Dinge atmen, ist der einer fast majestätischen Freiheit, eines feierlich asketischen Ernstes, verbunden mit starker Intensität der Aktion. Die Technik ist eine breit und großzügig gehandhabte Deckfarben-Malerei. Die Bilder in Admont und München sind das Monumentalste, was die deutsche Buchmalerei zwischen 1130 und 1150 aufzuweisen hat. Die Wandmalereien auf dem Nonnberg stehen ihnen als nächste Geschwister zur Seite.

Taf. 77

Während diese Werke die Deckfarbentechnik pflegen, setzt eine nicht sehr große Gruppe, an deren Spitze die sogenannten Eberhard-Zeichnungen (München Cod. lat. 15812, Stiftsbibl. in Salzburg Cod. 20 u. Slg. Forrer in Straßburg) stehen, um die Mitte des Jahrhunderts den Stil in reine Federzeichnung um und kommt dabei zu einer schärferen Präzision und Klarheit der Form, sucht aber einen gewissen Ersatz für die Farbe in einem ornamentaleren Spiel mit feinen Linien und Häkchen. Bezeichnenderweise verlieren sich dabei die Byzantinismen zum Teil.

Das nächste große Werk der Hauptschule, das Antiphonar von St. Peter, übernimmt diese Technik zu der Deckfarbenmalerei hinzu. Es illustriert gegenüber den großen Bibeln in Michelbeuern und Admont sehr deutlich den Fortschritt der 60-er Jahre, und es ist mit Entschiedenheit festzuhalten, daß das Antiphonar auch eine etwas spätere Stufe vertritt, als die Eberhardzeichnungen in Clm. 15812.

Die Folgezeit bis kurz vor 1200, d. h. die 70- und 80-er Jahre bieten bei anhaltender Produktion in Salzburg selbst keine so umfangreichen Arbeiten mehr. Erst gegen Ende des Jahrhunderts treibt die Schule durch ein erneutes Eingehen auf Byzantinisches eine neue und letzte Blüte: das Orationale von St. Erentrud, ein Werk wohl noch der 90-er Jahre.

Die Salzburger Ornamentik geht, wie gesagt, von Formen der Klosterschule aus, bildet diese dann aber um zu der Art, wie sie die Abbildung zeigt. Charakteristisch sind die sehr spiraligen Windungen der Ranken, die großen aus Muschelblättern gebildeten und die kleineren 3-teiligen Blüten an den Enden, die gebogten und oft umgeschlagenen Blätter, die gelegentlich eingeflochtenen Tiere; auch die gemusterten Purpurfolien kommen in der zweiten Hälfte saec. XII öfters in der Salzburger Kunst vor.

Taf. 78

Die Auswirkung der Salzburger Buchmalerei ist eine ganz außerordentlich weite und frühe. Die wichtigste Filiation ist die sogenannte Liutoldgruppe, deren erste sicher in Mondsee entstandene Beispiele noch in die Mitte des Jahrhunderts zurückreichen. Ein eng damit zusammenhängendes, 1178 datiertes Evangeliar stammt aus Ranshofen (Oxford, Bodleiana Canon. Bibl. 60), ein von derselben Hand ausgemaltes Brevier ist zwischen 1161 und 71 für Michelbeuern gemacht (München Cod. lat. 8271); doch sind diese späteren Werke nicht einfach eine Weiterführung derjenigen von Mondsee, sondern setzen eine unmittelbare Verbindung mit Salzburg voraus. In der anspruchsvollen Ausstattung mit Zierseiten und Bildern

greift die Liutoldgruppe ebenso auf das letzte Jahrhundert zurück, wie in ikonographischen und ornamentalen Dingen, und zwar sind bayerische Hss. maßgebend. Die Gestalten sind ziemlich plump und geistlos mit groben bäuerischen Gesichtern, wirken neben dem Antiphonar von St. Peter recht provinziell.

Neben der Liutoldgruppe machen einige bedeutende Werke, die aus Passau stammen, für dieses eine Filiale der Salzburgischen Kunst von besonderer Leistungsfähigkeit wahrscheinlich (München, Cod. lat. 16003 und 16002). Dazu kommen eine Menge anderer Schreibschulen in Österreich und Bayern, die den Stil mit geringerer Modulations- und Nachahmungsfähigkeit aufnehmen (St. Florian, Seitenstetten, Lambach u. a.).

Regensburg-Prüfening

Handelt es sich in diesen Fällen nur um provinzielle Ableger der Salzburger Kunst, so bietet die zweite große bayerische Schule, die von Regensburg-Prüfening, eine selbständige Umgestaltung derselben zu einem neuen Stil. Der Doppelname rührt daher, daß das vor den Toren Regensburgs gelegene Kloster Prüfening, eine Hirsauer Gründung vom Anfang des 12. Jahrhunderts, nicht nur Regensburg selbst, eine ganze Anzahl der hierhergehörigen Werke hinterlassen und diesen Stil augenscheinlich sogar geschaffen hat. Die Kompositionen, die Stellungen der Figuren, die Gewandmotive, überhaupt alles ist den Salzburger Vorbildern entnommen, und zwar den Werken der ersten Blüte aus den 30er Jahren des Jahrhunderts in der Art des Perikopenbuchs von St. Erentrud. Dabei wird eine recht bescheidene Auswahl getroffen; man begnügt sich mit dem, was unumgänglich nötiges Handwerkszeug ist. Aber doch haben die Regensburger Minaturen wie gesagt ihren eigenen Charakter und feinen Reiz. Er liegt in der Ruhe, in der Vermeidung aller lauten Bewegung, dem eigentümlichen, wie zufälligen Rhythmus der Komposition, der die Akzente gern seitlich verschiebt und viel mit der Wirkung der leeren Fläche arbeitet, in der müden Eleganz und lässigen Grazie der Gestalten und nicht zuletzt in der Sparsamkeit der Mittel und der Technik — die Schule pflegt fast durchaus die Federzeichnung und ist auch in gemalten Darstellungen rein zeichnerisch.

Es ist derselbe Stil, der auch die gesamte Regensburger Wandmalerei beherrscht; das früheste Beispiel sind Gemälde im Prüfeninger Chor (30er Jahre saec. XII). Auf dem Gebiet der Buchmalerei tritt er zuerst zwischen 1140 und 50 auf, hält sich dann bis in das 1. Viertel des 13. Jahrhunderts mit ungeheurer Zähigkeit; vereinzelte Anregungen anderer Art, z. B. die Hirsauer Formen der frühesten Prüfeninger Hss. oder solche rheinischer Hss., kommen daneben nicht zur Entfaltung. Trotz dieses Mangels an frischer Zufuhr neuer Formen, wie sie z. B. für Kloster Weingarten so charakteristisch war, tritt keine Stagnation ein, sondern man kann die zeitliche Entwickelung an einer lückenlosen Reihe reichhaltiger, von gleichmäßiger Leistungsfähigkeit zeugender Denkmäler, zum großen Teil auch theologisch-wissenschaftlichen Inhalts verfolgen. Als Hauptstücke hochromanischer Zeit nenne ich München Cod. lat. 13002, 14399, 14159, der letztere durch ausgedehnte Kreuztypologien und Übernahme von Kompositionen des Speculum virginum auch ikonographisch sehr bemerkenswert. Den spätromanischen Stil vertreten München Cod. lat. 3901 u. Wien Cod. 12600, jener den weich fließenden, reich bewegten Gewandstil des romanischen Barock repräsentierend und mit leicht lavierter Federzeichnung arbeitend, dieser im „zackigen" Stil und vorwiegend in Deckfarben.

Taf. 79

Taf. 80

Wie in Salzburg greift der Stil von den Regensburger Klöstern unter gewissen Abwandlungen auf die Umgebung über — auch in der Wandmalerei — und hält sich bis ca. 1250. Beispielsweise gehört die Berliner Eneide (germ. fol. 282) in diesen Regensburger Kreis, und auch das Kloster Scheyern knüpft an Regensburger Vorlagen an. Hier erblüht unter Abt Konrad (1206—25) eine reiche buchkünstlerische Tätigkeit, belegt durch eine Anzahl von Hss., die sich jetzt alle in München befinden. Das bedeutendste Stück ist ein großes Matutinal-Buch (Cod. lat. 17401) mit zwei Miniaturen-Cyklen, deren einer (B) ebenso wie eine Gruppe von Initialen deutlich auf Regensburgischem aufbaut. Aber diese Scheyerner Bilder sind gleichzeitigen regensburgischen weit überlegen durch die Energie der Formgebung und Aktion, durch die prachtvoll lebendige Bewegtheit und abwechslungsreiche Zeichnung des Gewandes. Byzantinische Formen fließen mehrfach mit ein. Cyklus A des Matutinal-Buchs dagegen zeigt — künstlerisch nicht so hochstehend — einen anderen Stil, ebenfalls mit sehr stark und eckig bewegter Gewandung und ebenfalls mit Byzantinischem durchsetzt; aber statt regensburgischer finden wir eine Aufnahme mittelrheinischer Formen.

Scheyern

Die übrigen Scheyerner Hss. lassen ein Weiterbestehen dieser beiden Richtungen, gelegentlich auch eine besonders enge Anlehnung an Byzanz erkennen. Sie scheiden sich historisch und paläographisch in 2 Gruppen: diejenige der unter Abt Konrad und diejenige der unter seinem Nachfolger Heinrich (1226—59) entstandenen Hss. In der ersten tritt der auch als Verfasser und Schreiber der Chronicon Schirense (Clm. 1052) bekannte Konradus Sacerdos, dem auch der Cyklus B des Matutinal-Buchs gehört, als Schreiber vielfach hervor. In der zweiten Gruppe spielt ein Mönch Konradus, der sich Peccator nennt, eine ausschlaggebende Rolle als Scriptor; auch dieser ist nebenbei als Maler tätig, ihm verdanken wir u. a. die Bilder des Cyklus A.

Der Höhepunkt der Schule liegt zweifellos unter Abt Konrad, in seiner Zeit sind die Scheyerner Malereien die besten und bedeutendsten in Bayern, Salzburg einbegriffen. In ihre Nähe gehören auch die schönen Zeichnungen der Marienlieder des Priesters Wernher (Berlin germ. 8° 109). Im übrigen ist die bayerische Buchmalerei der hoch- und spätromanischen Epoche, abgesehen von den wenig bedeutenden Werken, welche die Tradition der Klosterschule weiterführen, noch nicht erforscht und geklärt. Vor allem die Bestände des Klosters auf dem Michelsberg in Bamberg harren einer Bearbeitung; bei anderen Klöstern deuten vereinzelte Stücke — etwa bei Aldersbach Cod. lat. 2599 in München — auf eine gute Schulung und ausgeprägte Eigenart. Daneben fehlt es nicht an Erzeugnissen mittelmäßigen Charakters, etwa aus Windberg, Schäftlarn, Weihenstephan.

Noch weniger ist die Buchmalerei des 12. Jahrhunderts im Rheinland durchgearbeitet. Die Denkmäler fügen sich hier nicht ohne weiteres zu klaren Gruppen zusammen. Das Material ist viel verschiedenartiger als im 11. Jahrhundert, die Zentren, in denen gemalt wurde, zahlreicher, die Nüancen schwerer zu fassen und zu deuten.

Köln

Am ehesten läßt sich in Köln ein klares Bild gewinnen. Ebenso wie für Elfenbeinplastik und Emailkunst ist es ein Hauptsitz auch für die Miniaturmalerei. Als bedeutendste Erscheinung hebt sich eine Gruppe heraus, deren Hauptvertreter zwei aus München-Gladbach stammende Evangeliare in Darmstadt (Landesmuseum 680 und der etwas später und wohl in München-Gladbach danach kopierte Codex 530 der Landesbibliothek), ein für Erzbischof Friedrich (1099—1130) gefertigtes Lektionar der Dombibliothek (fol. 59) und die durch eine Bergkrystallplatte geschützte Miniatur des Eilbertus-Schreins im Welfenschatz sind. Alle vier Denkmäler bringen mit kleinen Abwandlungen denselben thronenden Christus, die Darmstädter Codices außerdem Evangelistenbilder. Die Figuren sind sehr ruhig in Gesamteindruck und Bewegung. Das Temperament der Darstellung ist liebenswürdig aber größerer Emotionen nicht fähig, die Zeichnung gefällig, aber nicht reich an Einfällen. Der Faltenwurf bevorzugt langgezogene Linien, besonders flache Kurven, daneben stehen spitzwinklige und Grätenmotive. Kleine Einknickungen der Faltenzüge, wenig bewegte Faltenglocken und kleines Kräuselwerk oder leichte Wellenbewegung der Säume geben eine Belebung.

Taf. 81

Diese ganz zeichnerische Gruppe bedeutet einen völligen Bruch mit der malerischen Kölner Tradition des 10. und 11. Jahrhunderts, nachdem dieser sich in dem wohl kurz vor 1100 anzusetzenden Evangeliar von Lyskirchen schon angekündigt hatte. Auch im einzelnen sind die Formen ganz andere. Jedenfalls bilden bei dieser Umstellung Anregungen durch belgisch-nordfranzösische Kunstwerke ein wichtiges Moment, wenngleich die speziellen Vorbilder noch zu bestimmen bleiben. Ehls Hinweis auf Darmstadt L. M. 682 befriedigt nicht; auch in der Initial- und teilweise auch in der Bordüren-Ornamentik schimmert offenbar ein westlicher Einschlag durch.

Man hat die Gruppe, der auch Paris. Bibl. Nat. lat. 12055 angehört, auf St. Pantaleon lokalisiert, weil ein verwandtes Evangeliar im Kölner Stadtarchiv (Hs. 312 a) dorther stammt (Ehl, Abb. 85 und Clemen, Monumentalmalerei Fig. 514), auch gehört eine Hs. mit Szenen aus dem Leben des hlg. Pantaleon in Wolfenbüttel (Aug. 4. 11. 2) zu der Gruppe. Indessen scheint diese Lokalisierung auf ein bestimmtes Kloster zu eng, denn ein anderes, sehr ähnliches Stück kommt von St. Aposteln (Köln, Stadtarchiv W. 244, Ehl, Abb. 102), und einige von Sallet in den Bonner Jahrbüchern 1886 veröffentlichte zu dieser Gruppe gehörige Einzelblätter in Amerika sind für St. Martin in Anspruch zu nehmen, wo wahrscheinlich auch das Friedrich-Lektionar entstanden ist. Überdies steht das Evangeliar aus St. Pantaleon in manchen Dingen etwas für sich — als einzige völlige Parallele ist nur die Pergamentmalerei eines Einbandes im

Landesmuseum in Münster i. W. anzugliedern — auch wird die Lokalisierung des Eilbertus-Schreins in Wien und der zugehörigen Emails auf St. Pantaleon ja nicht mehr aufrechterhalten (Falke in Zeitschrift für bildende Kunst 1925).

Von Köln, wo ihn also mehrere Klöster pflegen, greift dieser Stil in gewissen Abwandlungen dann auf andere Orte über. Hss. aus Werden (Berlin theol. lat. fol. 357) und besonders Maria Laach (Darmstadt L. B. 891) enthalten ganz ähnliche Miniaturen (beidemal die aus Köln bekannte Maiestas). Außerdem ist ein jetzt in St. Paul (Kärnten) befindliches Einzelblatt aus Sponheim (XXIX, 2,5) ganz verwandt. Auch Wandmalereien lassen sich als Parallelen heranziehen.

Die Datierung dieser Kölner bzw. von Köln abgeleiteten Miniaturen ist ziemlich sicher. Der Wiener Tragaltar fällt um 1130, die Sponheimer Miniatur ist 1129, Paris lat. 12055 auf 1131 datiert, die Maiestas in Darmstadt 680 ist Wien engstens verwandt u. der ganze Codex auch nach den Initialen und der Ornamentik, nach der zarten Strichführung der Federzeichnung sicher nicht später als 1130, aber auch sicher nicht wesentlich früher als der Eilbertus-Tragaltar, und auch für das Friedrich-Lektionar scheint nach dem Grade des plastischen Empfindens und der etwas schweren Konturführung eine Ansetzung vor den 20er Jahren nicht möglich.

Der Stiel ist langlebig. In dem schon aus dem ersten Drittel saec. XIII stammenden Brüsseler Evangelistar aus Groß-St. Martin Cod. 9222 ist zwischen den ganz andersartigen Blättern ein Abendmahl, welches diese Art in der reicheren und flüssiger bewegten Ausformung spätromanischer Zeit vertritt und vermuten läßt, daß die Gruppe vielleicht auch früher nicht so vollständig auf Szenenbilder verzichtete, wie man nach dem Erhaltenen vermuten möchte. Auch die Bruno-Mathilde Darstellung in Düsseldorf Staatsarch. G. V. 2 (zwischen 1222 u. 35) und Wolfenbüttel Aug. 74. 3 (um 1219) lassen ein — nicht immer ganz reines — Weiterführen dieses Stils erkennen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Kölner Gruppe hat eine andere zweite, vertreten durch die Deutzer Chronik in Sigmaringen (Nr. 7), das Leipziger Evangeliar aus St. Martin (Stadtbibl. 165), Harley 2889, München Cod. lat. fol. 14055 und Codex 563 der Morgan-Library. Taf. 82

Aber die Bilder dieser Gruppe unterscheiden sich von der ersten leicht durch den größeren Reichtum des Gesamteindrucks. Meistens handelt es sich um Federzeichnungen, die durch ausgefüllte Faltentäler, dunkle Gewandborten, und das Auslaufen der dünnen Linien in kleine Häkchen und Punkte etwas sehr Lebendiges bekommen. Die Faltenzeichnung ist energischer als in den erstgenannten Kölner Werken, läßt die Linien gern hart, oft rechtwinklig gegenüber stoßen oder umbrechen, gibt mehr Überschneidungen.

Figuren und Initialen dieser Hss., die an Originalität und Eindruckskraft denen der ersten Gruppe entschieden überlegen sind, stehen in Konnex mit den unter dem Namen des Roger von Helmarshausen vereinigten Goldschmiedearbeiten und auch mit Miniaturen des Klosters Corvey. Die Verbindung scheint aber in keinem Fall eine direkte zu sein, sondern auf der Benutzung gleichartiger niederlothringischer Vorlagen in der Art des Sakramentars von Stablo zu beruhen (s. u.). In den Kölner Miniaturen gesellt sich dazu eine freilich sekundäre Aufnahme einzelner Elemente der sogenannten Maasschule, die ja in den Kölner Email- und Nielloarbeiten eine ganz ausschlaggebende Rolle spielt. Die Gruppe gehört in die Zeit von den 20er Jahren bis in das dritte Viertel des Jahrhunderts.

In spätromanischer Zeit nimmt die Kölner Miniaturmalerei einen erneuten Aufschwung. Der Hauptbeleg dafür ist das schon genannte Brüsseler Evangelistar 9222, dessen zahlreiche Deckfarbenbilder zum Wirkungsvollsten gehören, was die Kölner Buchmalerei geschaffen hat. Einerseits verraten sie eine Wiederaufnahme der alten malerischen Tendenzen der Schule, andererseits lassen sie die Tradition, wie sie die beiden ebengenannten Kölner Gruppen des 12. Jahrhunderts boten, ganz unberücksichtigt, holen sich statt dessen ihre Vorlagen wieder aus Niederlothringen, und zwar aus der sog. Maasschule. Der fließend bewegte Gewandstil, die mulden- oder tropfenförmigen Eintiefungen des Gewandes, welche die wesentliche Neuerung ausmachen, stellen eine offenbare Übernahme von Werken des Nikolaus von Verdun dar, der ja um diese Zeit in Köln tätig war. Dazu tritt allerlei Byzantinisches.

Von diesem Stil, den auch ein Einzelblatt mit Kreuzigung aus St. Georg, jetzt in Maria Lyskirchen, das Brunobild in Düsseldorf, Stadtarchiv G. V. 2., eine andere Düsseldorfer Hs. (Landesbibl. B. 67)

und die Glasgemälde von St. Cunibert in Köln vertreten, geht man weiterhin über zu dem zackig bewegten, der die letzte Phase spätromanischer Kunst verkörpert. Die Chronica regia Coloniensis (Brüssel 467), die bilderreiche Bibel von Heisterbach (Berlin, theol. lat. fol. 379), ein damit zusammenhängendes Fragment im graphischen Kabinett in München (Nr. 40 065) und ein Graduale-Fragment im Kölner Diözesan-Museum, das eine leichte Variante gibt, vertreten ihn. Die Zusammenhänge mit den vorangehenden Kölner Erzeugnissen bleiben dabei deutlich (vgl. die Heisterbacher Bibel gegen das Brüsseler Evangelistar).

Mittelrhein

Auch am Mittelrhein ist mehrfach eine freilich nicht so intensive Anlehnung der Illuminatoren an die Werke der Maasschule zu beobachten. Ein Homeliar aus Springiersbach (Trier, Stadtbibliothek 261) läßt das ebenso erkennen, als der Salomo einer Bibel aus Arnstein bei Koblenz, die mit anderen Hss. gleicher Provenienz jetzt im Brit. Mus. liegt (Harley 2798/99; Warner, Ill. Mss. of the Brit. Mus. Pl. 18). Auch in der oben angeführten Laacher Hs. Darmstadt L. B. 891 stehen neben den Bildern der Kölner Art andere, die offenbar nach einer Maasschul-Vorlage kopiert sind [1]). Freilich ist in Laach nicht diese oder die Kölner Art die eigentlich beliebte, sondern eine dritte, wie sie ebenfalls in Darmstadt L. B. 891 auftritt und weiter durch die Hs. 276 a der Kölner Stadtbibliothek (aus Andernach), bei der es sich vielleicht sogar um denselben Maler handelt, und den Laacher Cod. Berlin theol. lat. fol. 269 repräsentiert wird; auch ein Fragment aus Burg Brohl im Bonner Provinzialmuseum ist sehr ähnlich.

Die beiden bedeutendsten mittelrheinischen Hss. saec. XII werden mit der Heiligen Hildegard von Bingen in Zusammenhang gebracht: ein Gebetbuch in München mit zahlreichen Darstellungen in Federzeichnung auf bunten Gründen, und ein Liber Scivias in Wiesbaden mit vielen Deckfarbenmalereien. Die Visionen der Elisabeth von Schönau, Wiesbaden Cod. 3 und Gotha Cod. I 92 (aus Mainz) sind anzufügen.

Corvey

In Westfalen ist Corvey im 12. Jahrhundert das Zentrum der Buchmalerei, die Bearbeitung kann sich auf die ausgezeichnete Untersuchung Paul Lehmanns über die Geschichte der Bibliothek stützen. Durch die Wahl Wibalds von Stablo zum Abt entsteht hier eine Personalunion mit diesem Kloster, die im Verein mit den künstlerischen Interessen Wibalds eine starke Befruchtung durch niederlothringische Kunst und eine neue Blüte um die Mitte des Jahrhunderts herbeiführt. Teils hält man sich dabei an die Maasschule (Cicerobild in Berlin lat. fol. 252), teils an Vorlagen in der Art des Sakramentars von Stablo in Brüssel Ms. 2034/35 (Corveyer Liber Vitae in Münster und eine Reihe anschließender liturgischer, reich mit Bildern und ornamentaler Ausstattung versehener Hss. die ich in „Westfälische Studien" Hiersemann 1928 zusammengestellt habe und denen man als äußerst verwandt das Evangeliar 120 bei Dyson Perrins einfügen muß). Verflacht, aber durch Häufung der Motive äußerlich bereichert und offenbar aus Corvey abgeleitet, tritt derselbe Stil in dem unfern gelegenen Helmarshausen in den für Heinrich den Löwen gefertigten Prunkhandschriften (Evangeliar in Gmunden und Psalter Landsdowne 381 im Brit. Mus.) auf. Auch in anderen westfälischen Klöstern findet man Nachwirkungen desselben, in Lisborn dagegen wieder eine direkte Einwirkung der Maaskunst (Berlin theol. lat. fol. 342).

Die Corveyer Ornamentik illustriert einerseits ebenfalls die Beziehungen zum Westen (vgl. besonders das Blattwerk der Initialen, das auch bei Roger von Helmarshausen vorkommt), andererseits die Langlebigkeit der im 11. Jahrhundert in Sachsen so beliebten Stoffhintergründe.

In Sachsen beansprucht die Miniaturkunst des 12. Jahrhunderts eine gründliche Beachtung durch die Anzahl der Denkmäler, aber auch durch deren teilweise ausgezeichnete künstlerische Qualität. Die Denkmäler setzen in größerer Reihe allerdings erst um die Mitte des Jahrhunderts ein — erstaunlich genug, wenn man an die Menge alter Klostersiedlungen auf sächsischem Boden und an den Aufschwung denkt, den die Kunst zu Anfang des Jahrhunderts im Süden Deutschlands und am Rhein nimmt. Allerdings gibt es einige vereinzelte Stücke aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts von sehr bestimmter Stilprägung, etwa das Evangeliar Pal. lat. 48 der Vaticana (ca. 1130—40), oder Cod. 688 a der Beverinschen Bibliothek in Hildesheim, mit dem nach einem Hinweis von Dr. Bange Bl. 41 der „Unedierten Miniaturen" der Slg. Forrer zusammengehört (Saec. XII erste Hälfte), aber die Mehrzahl liegt doch nach 1150.

Hildesheim

Wie im 11. Jahrhundert steht Hildesheim an der Spitze. Man bringt hier das plötzliche Auf-

[1]) Unter den Laacher Hss. befinden sich ja auch eine der Maasschule (Berlin theol. lat. 4°, 188) und eine Lütticher Hs. des frühen 12. Jahrhunderts (Berlin theol. lat. 4° 120).

treten reich illuminierter Hss. wohl mit recht damit in Zusammenhang, daß seit 1150 Bernward in St. Michael als Heiliger verehrt werden durfte. Es sind drei Stücke, das Missale des Ratmann von 1159 (Domschatz in Hildesheim), das gleichzeitige und eng verwandte Missale des Henricus presbiter de Midel beim Grafen zu Fürstenberg-Stammheim und das Riddagshausener Evangeliar im Braunschweiger Museum.

Taf. 83

Die Hildesheimer Maler knüpfen an Fremdes an — wir kennen ja bisher auch keine gesicherten Hildesheimer Bildhandschriften vom Ende des 11. oder aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Vorbilder kommen vom Rhein, und zwar augenscheinlich aus der Kölner Gegend, wie ein Vergleich des linken Engels der Deutzer Chronik (Clemen, Romanische Wandmalerei Abb. 515) mit dem Michael des Ratmann-Missale bezeugt. Auch die Architekturformen und teilweise die Typik oder die Drachen können die rheinische Herkunft nicht verleugnen. Aber die rheinischen Vorbilder haben niemals die packende Monumentalität dieser sächsischen Werke, die ohne weiteres verstehen läßt, daß in diesem Gebiet die eindrucksvollste Plastik romanischer Zeit erwuchs. Der Charakter ist der einer vornehmen Schlichtheit, einer fast anspruchsvollen Sparsamkeit in den Mitteln, die Figuren sind sehr beherrscht, herbe, die Handlung etwas schwer, aber sehr intensiv. Das vereinigt sich mit einem ausgesprochenen Talent für das Kompositionelle zu Schöpfungen, die gewiß mit zum reinsten Ausdruck norddeutscher Art, aber auch romanischen Stilwillens gehören. Letzteres sind sie auch, insofern sie mehrfach Vertreter jener „gedankenreichen" romanischen Malerei sind, von denen oben S. 43 die Rede war: Die Bilder beim Grafen zu Fürstenberg-Stammheim sind einer der wichtigsten Vorläufer der Armenbibel.

Taf. 84

Auch bei der Initialornamentik in Hildesheim, für welche die starke Einbeziehung von Figuren, die fleischigen breiten Blätter, die Trauben an langen Stielen bezeichnend sind, werden die konstituierenden Elemente Rheinischem verdankt. Es besteht eine Verwandtschaft mit Hss. aus Arnstein bei Koblenz, vgl. Warner, Ill. Ms. of the Brit. Mus. Pl. 18 und Tymm-Wyatt, Art of Illuminating Pl. 31 gegen das Missale bei Fürstenberg-Stammheim (Beißel, Zeitschr. f. christl. Kunst 1902, S. 266, Abb. 1).

Weitere sächsische Schulen

Außer dieser Hildesheimer Schule ist die von Halberstadt zu erwähnen. Auch hier eine Anzahl erfreulicher Werke, auch hier die strenge Einfachheit, das Gehaltene des Vortrags, verknüpft mit starker innerer Lebendigkeit, dabei aber ein stärkeres Schmuckbedürfnis, das einer monumentalen Wirkung leicht im Wege steht. Die Technik ist wie in Hildesheim eine prunkende Deckfarbenmalerei mit reichlicher Verwendung von Gold. Abgesehen von dem Lektionar des Canonicus Marcwardus aus dem 2. Viertel des Jahrhunderts (Halberstadt, Domgymnasium Nr. 132) sind die Hss. der Schule alle in der zweiten Hälfte entstanden und zeigen eine sehr streng hochromanische Haltung.

Den von Haseloff (Doering und Voß, S. 93) genannten Werken, deren wichtigstes eine Bibel von Hamersleben (Halberst. Domgymn. 1—2 K. Nr. 225) ist, sind unter anderem z. B. Hannover Staatsarch. F 5 — Photos danke ich Herrn Jansen — u. zwei Hss. in Berlin anzufügen (theol. lat. fol. 191 u. 192). Sie repräsentieren eine etwas spätere Stufe als die Hs. von Hamersleben und die zugehörige in Dresden Landesbibl. A 94; die Starrheit beginnt sich zu lösen, sie gehören schon ins letzte Viertel des Jahrhunderts.

Von der ausschlaggebenden Bedeutung der byzantinischen Kunst für die letzte Phase spätromanischer deutscher Kunst war oben die Rede. Sachsen ist das vollkommenste Beispiel dafür. Nirgends ist die Wirkung der byzantischen Vorbilder so eindringlich, der Abstand vom Vorhergegangenen so schroff. Es scheint, als ob eine plötzliche Offenbarung die Augen öffnet und einen Strom lange angesammelter Gestaltungskraft entfesselt.

Die erste stärkere Rezeption liegt im Anfang der 90er Jahre. Der Codex Helmstad. 65 in Wolfenbüttel von 1194 enthält neben archaisch gemessenen Darstellungen solche von einer starken Aufgewühltheit der Empfindung und durchaus byzantinischer Formensprache. Nur die Ornamentik ist noch konservativ und bodenständig. Es repräsentieren diese Wolfenbütteler Bilder aber nicht die Form, die als endgültig und befriedigend empfunden wird, ebensowenig wie diejenigen des sehr begabten Künstlers eines Evangelistars im Archiv des Brandenburger Domkapitels, die das Byzantinische in wieder anderer Art verarbeiten.

Thüringisch-Sächsische Schule

Die endgültige Formulierung liegt erst in den Werken der sogenannten thüringisch-sächsischen Schule vor. Das früheste datierte Glied derselben ist die Hs. des Heinrich von Jerichow von

1214 im Domgymnasium von Magdeburg (Nr. 152); aber der Stil scheint um 1200 schon fertig ausgebildet (vgl. den Marcianus-Capella-Teppich in Quedlinburg, der zwischen 1186 und 1203 gewebt ist). Als Hauptwerke haben die zwei Psalterien zu gelten, die Landgraf Hermann von Thüringen († 1217) in Auftrag gegeben hat, das eine in Stuttgart (H. B. II Bibl. 24), das andere der sog. Psalter der heil. Elisabeth in Cividale. Das Byzantinische der Gewandbildung mit der hartbrüchig zackigen Bewegung der Säume, den aufgezeichneten Faltennetzen, der einzelnen Motive, der Gesichter, des Landschaftlichen, der Technik und Farbgebung fällt ins Auge. Der eigentliche Charakter der Vorbilder aber ist ganz verändert, die alten erstarrten Formen erfüllt von drängendem Leben, die bewegten Motive gehäuft, das Zackige der Bewegung übertrieben; man kann sich nicht genug tun an rauschender Fülle vielfach sich überstürzender Form. Statt der zarten Vornehmheit byzantinischer Werke aber eine fast bäuerische Bildung und brutale Kraft, die sich am wirksamsten wohl in der Energie der zackigen Säume ausdrückt. Taf. 85

Neben diesen Byzantinismen fällt die Bekanntschaft mit Englischem auf ikonographischem Gebiet (Übernahme des Höllenrachens in der Cividale-Hs.), sowie in der Auswahl und Verteilung des Bildschmuckes kaum ins Auge. Nicht zu übersehen ist sie dagegen bei den Initialen. Die geflochtenen Buchstabenkörper, die ganz spiralig-bewegten Ranken, die nur am Ende ein großes, in vielen Lappen polypenartig wucherndes und um sich greifendes Blatt haben, die Durchsetzung mit kleinen Figuren und Tieren können die englische Abstammung nicht verleugnen. Bei den Hermann-Psalterien ist dabei dieselbe Vergröberung und ornamentale Häufung eingetreten, wie bei den Figuren gegenüber den byzantinischen Vorbildern. Noch enger ist die Beziehung zu diesen englischen Initialen in der ebenfalls sächsischen (Hildesheimer?) Hs. 140 des Trierer Domschatzes. Taf. 86

Die Menge der stilverwandten Werke ist erstaunlich. Haseloff hat die ganze Produktion sorgfältig zusammengestellt und die verschiedenen Verästelungen, das Hin und Her der Beziehungen beobachtet. Die wichtigste Erscheinung ist dabei das neuerliche Einströmen einer zweiten byzantinischen Welle zwischen 1130 und 1140. Hauptdokument dafür ist das Rathaus-Evangeliar in Goslar und nächstverwandt — vielleicht sogar von demselben Meister — das fortgeschrittenere Missale in Halberstadt (Nr. 114), das der Dompropst Semeka zwischen 1240 und 45 für Halberstadt kaufte. Die Beziehungen zum Osten sind hier enger als jemals in der Geschichte der deutschen Kunst. Der Künstler handhabt — besonders in dem Goslarer Codex — griechische Form und Technik mit so vollkommener Sicherheit, daß Haseloff eine Ausbildung in einem griechischen Atelier annimmt, eine bloße griechische Vorlage scheint ihm nicht hinreichend zur Erklärung. Denn es ist nicht nur das Äußerliche, sondern auch viel von der Grazie und Feinfühligkeit der Figuren, von der Eleganz byzantinischer Malerei in diesen Bildern enthalten. An dem sächsischen Grundton freilich und der sächsischen Entstehung ist auch wegen der Ornamentik nicht zu zweifeln.

Diese Richtung, obschon nicht ohne Nachfolger und Parallelen (Einzelblatt in Frankfurt a. M. Histor. Mus. C. 550 und Köln Stadtarchiv W. 252) wird aber naturgemäß bald wieder aufgesaugt von der eingewurzelten sächsischen Art. In der 2. Hälfte des Jahrhunderts schleift sich das Byzantinische immer mehr ab, verschwindet in dem zunehmenden Manierismus eines exzentrischen Liniengefühls.

## England.

In England sind die Stile nicht so streng lokal begrenzt, wie in Deutschland, etwa in Salzburg, Köln oder Regensburg, auch nicht Eigentümlichkeit eines bestimmten Ordens, wie bei Citeaux oder Hirsau. Sie treten an verschiedenen Orten zu gleicher Zeit in teilweise ganz entsprechender Form, teilweise wenig abgewandelt auf.

Ein Weiterleben des skizzenhaft unruhigen Zeichenstils, der die Produktion des 10. und großenteils auch des 11. Jahrhunderts beherrschte, ist nicht zu konstatieren. Wenn die Civitas Dei der Laurentiana (Plut. XII, 17 saec. XII in. Abb. Biagi, Manoscritti miniati Tav. 10—12, Laborde, Cité de Dieu Pl. 1, New Pal. Soc. Pl. 138/39) den Anschluß an solche Werke verrät, so handelt es sich um einen Einzelfall, der für das Gesamtbild ohne Bedeutung bleibt.

In den Vordergrund treten vielmehr neue Formungen von starker Selbständigkeit, bei denen sich zwar in manchen Punkten ein Anschluß an frühere englische Miniaturen findet, die aber zu jener besonders beliebten „Winchesterart" keinerlei Beziehungen haben. Auch die reichen Akanthuszweige der Rahmen, die Mittel- und Eckrosetten verschwinden; an ihre Stelle treten klar gegliederte, untereinander sehr verschiedene Akanthusmuster und Mäander, streng von den einfach rechteckigen Rahmenbändern zusammengehalten, wie man sie schon in Arundel 60 fand.

Gruppe der Miracula Eadmundi

Zunächst fällt eine Gattung von Bildern ins Auge, die vielleicht am besten repräsentiert wird durch die 32 Miniaturen der Vita et Miracula sci. Eadmundi in der Bibliothek des Sir George Holford, Dorchester House, Park Lane, London (die besten Abbildungen New Pal. Soc. Ser. I, 2. Pl. 113 —115) und die ganz entsprechenden Evangelien-Illustrationen der Hs. 120 des Pembroke College in Cambridge (Abb. im Hss.-Katalog des Pembroke-College und bei Millar Pl. 35).

Taf. 87

Es eignet diesen Bildern eine gewisse Eintönigkeit, hervorgerufen durch die Uniformität in der Bildung und Bewegung der Figuren. Im Gegensatz zu anderen etwa deutschen oder nordfranzösischen Werken ein ständiges Wiederholen der gleichen Ansichten und Posen, am auffälligsten in der strikt durchgeführten Profilstellung — drei Viertel oder von vorn gesehene Gesichter kommen kaum vor — oder in der regelmäßigen Reihung paralleler steiler Figuren. Aber auch für die bewegteren Gestalten gilt dies Prinzip; vgl. etwa wie die Männer der Steinigung Taf. 87 mit derselben jähen Bewegung den rechten Arm ausholend zurückwerfen oder wie bei der Landung der Dänen der Hs. in Dorchester House (New. Pal. Soc. Ser. I, 2 Pl. 114) sich das Motiv des ein Laufbrett besteigenden Mannes ebenso wiederholt als die Anordnung der Krieger in den Booten.

Dem entspricht eine starke Ökonomie der Bewegung. Die Figuren agieren wenig, halten die Arme mit einer gewissen Ängstlichkeit am Körper; nur wo der Stoff es unbedingt erfordert, flammt ein starke Geste auf wie bei der obengenannten Steinigung oder auf demselben Bild bei den Männern, welche den Gast ohne hochzeitlich Kleid wegführen.

Das Liniengefühl sucht das Einfache, Gradlinige; man beachte die Neigung zur Isokephalie, die steilen Bäume und Architekturen. Auch die Bevorzugung der Profilstellung der stupiden leicht kenntlichen Gesichter als der einfachsten Ansicht gehört hierher. Die Gestalten sind übermäßig lang und hager, von puritanischer Strenge auch im Umriß; selten löst sich ein fächerartig flatterndes Gewandstück los, die Bewegung bleibt steif und hölzern auch bei stark ausholenden Gesten, hat aber gerade in dieser Eckigkeit und Einfachheit einen gewissen Reiz.

Die beiden genannten Hss. stammen aus der Abtei Bury-St. Edmund (Suffolk). Das Evangeliar ist zur Zeit Eduard II. († 1327) dorthin geschenkt; die Vita et Miracula Eadmundi sicher in diesem Kloster gemacht [1]).

Handschriften mit Illustrationen ganz entsprechender Art kommen nun aber auch aus dem nördlich London gelegenen St. Albans-Kloster: der sicher dort entstandene Albanipsalter in St. Godehard in Hildesheim und die Psychomachie, London Brit. Mus. Titus D. XVI (Abb. Stettiner, Illustr. Prud. Hss. Taf. 193—96, Schools of Illumination II Pl. 1 und Saunders Pl. 34 a). Die Illustrationen der letzteren sind dem Inhalt entsprechend etwas lebhafter bewegt; im Albani-Psalter, dessen Einzug in Jerusalem fast wörtlich mit dem in Cambridge übereinstimmt, sind die Darstellungen des Miniators II (Alexislied-Schreiber) ganz entsprechend, während Miniator I (der sog. Psalmschreiber) eine leichte Variante des Stiles gibt, seine Figuren sind weniger langgestreckt, die Gesichter ein wenig anders, die Auffassung ist ornamentaler, die Zeichnung eleganter, verwendet mehr Kurven, der Grundcharakter bleibt aber durchaus gewahrt [2]).

In dieselbe Richtung wie diese Werke — nicht in dieselbe Gruppe — gehört der für die St. Edwards Abtei in Shaftesbury (Dorset) geschriebene Psalter des Brit. Mus. (Landsdowne 383, Abb. bei Millar Pl. 32 u. 33; Schools of Illumination II. Pl. 1; Warner, Reproductions 2 Pl. 9, Saunders Pl. 42 b). Für die Verwandtschaft vergleiche man besonders Cambridge 120. Aber die Abweichungen sind doch

[1]) Vgl. New. Pal. Soc. I. 2. Pl. 113 ff.

[2]) Als eine dem Albanipsalter verwandte Hs. unbekannter Provenienz bezeichnet Millar Oxford Bodl. Auct D. 2. 6.

sehr fühlbar; es ist eine Bereicherung eingetreten, die Komposition ist weniger einförmig; man trifft häufiger wehende und glockig flatternde Mantelenden; die Faltensäume sind bewegter, die Kleider vielfach mit Borten besetzt.

Über die Genesis des Stils dieser ganzen Gruppe ist wenig bekannt. Die einfachen Rahmenborten weisen mit Bestimmtheit auf nordfranzösisch-belgisches Gebiet, wo ähnliches im 11. Jahrhundert verbreitet ist (Lüttich, St. Omer) und sich auch saec. XII hält. Dagegen scheint im Figürlichen eine einheimische Tradition maßgebend. Jedenfalls stehen die Bilder der Shaftesbury-Hs. englischen Miniaturen der zweiten Hälfte saec. XI nahe, wie sie das aus Hereford stammende Evangeliar 302 des Pembroke-College und das damit zusammengehörige Tropar des Brit. Mus. (Caligula A XIV Millar Pl. 29 u. 30) bieten. Besonders bei der Innenzeichnung der Gewänder mit den tiefen, nach einer Seite hin fein vertriebenen Schatten ist das deutlich. Ebenso könnte man die Gewandsäume, die flatternden Mantelenden, die Borten an den Kleidern, die Architekturformen dorther ableiten. Die unregelmäßigen tütenartigen Blätter (Schools of Illum. II. 1 oder Millar Pl. 32 b) oder das rosettenartige Ziermotiv in der Mitte des B der letztgenannten Abbildung ließen sich gleichfalls gut aus Englischem verstehen. Auch in der Pembroke-College-Hs. 120 ist Verwandtschaft mit dem eben herangezogenen Evangeliar und Tropar zu spüren.

Die zeitliche Bestimmung der genannten Hss. bereitet keine Schwierigkeiten. Wir haben für den Albani-Psalter die Termini 1119 und 1146, für die Vita et Miracula sci. Eadmundi die Jahre 1121—35. Die übrigen Stücke stehen im Stil so nahe, daß sie ungefähr in dieselbe Zeit fallen müssen. Spätere Vertreter sind nicht bekannt.

*Gruppe der Lambeth-Bibel*

*Taf. 88*

In scharfem Gegensatz zu diesen Werken stehen Malereien, wie das auf Tafel 88 abgebildete Blatt einer reich illustrierten Bibel im Lambeth- Palace in London. Statt der Schlichtheit und Einförmigkeit der Bewegung in der Miracula Eadmundi-Gruppe komplizierte Drehungen, häufiger Wechsel in der Stellung (man vergleiche den sterbenden Saul. Bull. 8 de la Soc. de Reprod. de Mss. à Peintures Pl. IV), reiche Konturen, schwungvoll-flüssige Bewegung. Es besteht eine übertriebene Neigung zu langen eleganten Kurven, besonders in der Zeichnung des Gewandes, sehr auffällig etwa bei dem Mantel Abrahams (eine derartige Kurvenbewegung der Säume wäre nur möglich, wenn man einen Draht einziehen und zurechtbiegen würde). Dasselbe Stilwollen zeigen die eigentümlichen wie aus einer zähen Masse herausgezogenen kleinen Schleppen der Gewänder und Zipfel der kurzen Tuniken an der Rückseite. Nicht selten steht diese starke Kurvenbewegung der Gewandlinien in einem eigentümlichen Kontrast zu den ganz gestreckten Beinen der Gestalten. Überhaupt nimmt die Gewandzeichnung wenig Rücksicht auf die Form des darunter liegenden Körpers, ein weitmaschiges unregelmäßiges Netz von Faltenrippen teilt die Oberfläche in viele abgeschlossene, mit Vorliebe spitzovale oder fischblasenförmige Flächen auf, deren spitzausgezogene Winkel meist mit kleinen zopfartig ineinandergreifendem Winkeln, seltener mit kleinen Linienbüscheln gefüllt sind. Das Ganze von großem ornamentalem Reichtum, der noch erhöht wird durch die Perlbänder, die Schenkel oder Leib überqueren und auch an den Säumen entlanglaufen, sowie durch die kleinen Schnörkel an Knie und Oberschenkel, Ellenbogen oder Schulter.

Derselben Richtung gehört eine Bibel in Cambridge (Corpus Christi College 32) an. Millar gibt zahlreiche Abbildungen. Sie zeigen eine deutliche Abart des Stils in einer weniger manierierten Form, verwenden auch eine andere und schönere Bodenzeichnung. Die Rahmen sind breiter mit großen und klaren Mustern aus fleischigem Blattwerk oder auch mit einem großen Mäander gefüllt. Diese Unterschiede sind im wesentlichen wohl lokaler Natur.

Diese Cambridge-Hs. ist jedenfalls zu identifizieren mit einer in den Gesta Sacristarum von Bury erwähnten, vom Meister Hugo unter der Regierung des Abt Anselm (1121—48) ebendort ausgemalten Bibel; auch der Stil paßt gut in diese Zeit. Die Lambeth-Bibel dagegen stammt nach einigen Eintragungen in dem zweiten in Maidstone befindlichen Band aus Kent. Der Gedanke an Canterbury liegt bei der Bedeutung der Leistung nahe, um so mehr, als sich dort Wandmalereien gleicher Art erhalten haben [1]) und als die Ranken der Initialen entschieden Verwandtschaft haben mit denen des in Canterbury geschriebenen Eadwinpsalters Cambridge, Trin. Coll. Ms. R. 17. Dagegen zeigen die Initialen der

[1]) Darstellung des Paulus auf Malta in der St. Anselm-Kapelle der Kathedrale von Canterbury, vor 1174 Abb. bei Tancred Borenius u. E. W. Tristram, Englische Malerei des Ma. München 1916 Taf. 3 (vgl. ebda S. 5).

Bibel in Cambridge andersartiges, breiter ausgebogtes und volleres Blattwerk, bei dem die Verbindung mit kleinen dichtgereihten beerenartigen Schlaufen und der rhytmische Wechsel heller u. dunkler Blätter charakteristisch zu sein scheinen.

Ein Psalter des Brit. Mus. Cotton Nero C IV mit zahlreichen ganzseitigen biblischen Bildern stellt eine gradlinige Fortführung des Stiles der Lambeth-Bibel vor. Er ist an wieder anderer Stelle, nämlich in der Priorei St. Swithin in Winchester gefertigt, das damit erstmalig im 12. Jahrhundert wieder mit einem bedeutenden Werk in die Erscheinung tritt. Und in Winchester wird dieser Stil auch in der Folgezeit, d. h. dem letzten Viertel saec. XII, ausgiebig gepflegt.

Es repräsentiert ihn hier eine große, dreibändige Bibel, die sich noch in der Kathedrale von Winchester befindet und von so hohem künstlerischen Wert und so imponierendem Umfang ist, daß Winchester gegen Ende des Jahrhunderts als eine der hervorragendsten Stätten englischer Buchmalerei zu gelten hat. In der Ausstattung dieser Bibel scheiden sich deutlich zwei Gruppen. Die Figuren der einen (Millar 46 a-c-d) sind eine glatte Fortsetzung des von dem Psalter her bekannten Stiles; die Veränderungen sind rein zeitlicher Natur; diejenigen der anderen (Millar Pl. 45) dagegen zeigen eine nicht geringe Aufnahme byzantinischer Elemente, wie man sie ebenso in einem eindrucksvollen, denselben Stil zeigenden Blatt der Morgan-Library (Ms. 619) findet (Millar Pl. 48). Die Köpfe sind edler und reicher durchgebildet, die Gewandung, die auch im einzelnen mehrfach die hartbrüchigen byzantinischen Motive übernimmt, hat das Schematische des Winchester-Psalters verloren, gibt tiefere Schatten, allmähliche Übergänge, bringt den Körper in seiner plastischen Erscheinung besser zur Geltung, die Bewegung ist flüssiger und natürlicher. Dabei bleibt aber die alte einheimische, durch den Psalter gegebene Richtung als Grundlage deutlich (vgl. Ornament, Architektur, Bewegungsmotive, auch die flatternden Mäntel des Blattes der Morgan-Library).

Diese Bekanntschaft mit byzantinischer Kunst dokumentierte sich in Winchester schon in zwei Bildern des erwähnten Psalters Nero C IV, aber erst in den eben genannten Werken erfolgt eine Verarbeitung dieser byzantinischen Vorlagen, die lebensfähig ist.

Taf. 89

Demgegenüber zeigt ein Psalter im Hunterian Museum in Glasgow (Ms. 229 Millar Pl. 60/61. New Pal. Soc. Pl. 189/91, Saunders Pl. 43—45) eine ganz ungebrochene Weiterführung des Stils der Lambeth-Bibel bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts.

Sucht man nach früheren englischen Werken, die eine Anregung zu diesem Stil gegeben haben könnten, so ist am ehesten Brit. Mus. Claud. B IV (Millar Pl. 28) und die Bibel v. Bury St. Edmund in Cambridge daneben zu halten (etwa die Figuren von Millar Pl. 37 u. 38 die in der Faltenzeichnung eine gewisse Verwandtschaft zeigen).

Französisch beeinflußte Gruppe

Dagegen findet die wirtschaftlich und politisch enge Verbindung mit Frankreich einen künstlerischen Niederschlag in einer Reihe von Werken, an deren Spitze man zeitlich das schöne Schreiberbild des ca. 1150 entstandenen sogenannten Eadwin-Psalters im Trinity-College in Cambridge (Ms. R. 17. Millar Pl. 43) zu stellen hat [1]). Mit seinen charakteristischen vollen Formen, der rundlichen Linienführung, den geschlossenen Ovalen der Oberschenkel, den strahlenförmig aus den Winkeln hervorkommenden Faltenbüscheln zeigt es eine enge Verwandtschaft mit Werken der unten an erster Stelle zu behandelnden nordfranzösischen Gruppe (vgl. Taf. 93 u. 94). Nur die ornamentale Bereicherung des Gewandes durch zahlreiche rankenartige Schnörkel scheint englischem Geschmack mehr zu entsprechen als französischem (vgl. die Lambeth-Bibel) [2]). Die Lokalisierung ist inschriftlich bezeugt: Christ-Church in Canterbury.

Nach Canterbury ist mit ziemlicher Sicherheit, wie die beiden ersten auch die dritte, zu Anfang des 13. Jahrhunderts gemachte Kopie des Utrecht-Psalters zu lokalisieren: Ms. lat. 8846 der Bibliothèque Nat. in Paris (von Omont veröffentlicht). Die originalen Illustrationen dieses Codex gehören derselben

[1]) Die übrigen Bilder dieses um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Psalters sind ziemlich genaue Kopien nach dem Utrecht-Psalter in einem anderen, der Gruppe des Albanipsalters verwandten Stil, übernehmen aber naturgemäß auch einige Stileigentümlichkeiten des Utrechtpsalters.

[2]) Sie ist mir in Nordfankreich bisher nur aus einer Miniatur von St. Amand, Valeniennes 512 (470 bis) bekannt, die manche englische Züge enthält, könnte also hier wohl aus England übernommen sein.

Richtung an wie das Eadwinbild; das Französische ist aber noch ausgeprägter. Besonders die zweite Vita Sci. Amandi, Valenciennes 500 (459 bis) bietet überraschende Analogien. Die Verwandtschaft ist so groß, daß man an eine direkte Verbindung zwischen den beiden Klöstern denken möchte; man vergleiche nur die Gruppe der zwei Männer am Brunnen (Omont Pl. 34) und die Taufszene in der Vita sci. Amandi (Taf. 93).

Stärker verarbeitet als in den beiden ebengenannten Hss. sind die französischen Züge in einem ebenfalls saec. XIII in. entstandenen Bild des heiligen Dunstan der Hs. Royal 10. A. XIII des Brit. Mus. (Millar Pl. 59 a). Im Aufbau und vielen Einzelheiten (vgl. d. Pult-Tuch) ist eine enge Anlehnung an das Eadwin-Schreiberbild zu konstatieren. Auch hier ist die Lokalisierung nach Canterbury gesichert, das demnach als ein Hauptsitz dieser von Frankreich herübergekommenen Art zu gelten hat.

Daneben entstehen am gleichen Ort außer den schon genannten Werken anderen Stils (Lambethbibel, Psalterillustrationen des Eadwincodex) Hss. einer wieder etwas abweichenden Art, nämlich die Mainerus-Bibel der St. Geneviève (ms. 8—10) und ihre Verwandten (Michel II. S. 319 f.).

Indessen sind sie weniger wichtig als die Beobachtung, daß der aus Frankreich abgeleitete Stil auch an anderen Stellen in England Fuß faßt. Und wie in Frankreich die vorbildliche Art in vielerlei Modulationen auftritt, so zeigen auch die englischen Ableitungen mehrfache Versionen. Dabei ist der Vorgang nicht so, daß ein Zentrum etwa in Canterbury besteht, von dem aus sich der Stil ausbreitet, sondern augenscheinlich haben an anderen Orten wieder andere französische Abarten derselben Richtung vorgelegen. Ein für den Bischof Hughe Pudsay von Durham ausgeführter und noch in der Bibliothek der dortigen Kathedrale befindlicher Kommentar der Paulusbriefe (Ms. A. II. 10) erinnert in den Figuren seiner Initialen an Werke aus Anchin, speziell an die Wurzel Jesse und das Dedikationsbild der Hs. Douai 340 (vgl. Taf. 94). Die Initialen der großen ebenfalls für Hughe Pudsay gefertigten und ebenfalls in Durham liegenden Bibel (Ms. A. II 1, Millar Pl. 50). wenden den Stil wieder etwas anders. Außerdem sei als Beispiel dieser Richtung noch eine Imago mundi aus Sawley in Leicestershire in Cambridge Ms. 66 (Millar Pl. 54 b) angeführt, die schon dem späteren saec. XII angehört. Auch die beiden Durham-Hss. fallen in die 2. Hälfte des Jahrhunderts. Vertreter dieser Art aus der ersten Hälfte fehlen; das Eadwinbild bleibt das früheste Beispiel. Dagegen reicht sie in das 13. Jahrhundert hinüber, wie die Utrechtpsalter-Kopie in Paris zeigt.

Taf. 90

Psalterien-Gruppe.

Schließlich ist eine Gruppe zu behandeln, die sich aus den Hss. Brit. Mus. Royal 2 A XXII, Royal I. D. X, Arundel 157 und München lat. 835 zusammensetzt. Es sind vier Psalterien, eine Gattung des reich illustrierten Buches, die Anfang des 13. Jahrhunderts bei vornehmen Laien Mode wird und dementsprechend im Denkmalsbestand stark in den Vordergrund tritt.

Von diesen vier Handschriften fällt der ersten die führende Rolle zu, zeitlich, stilistisch und künstlerisch (oft abgebildet, z. B. Millar Pl. 62—64, Saunders Pl. 56 u. 57). Ihre fünf Bilder bewegen sich in engster Gefolgschaft des späten byzantinisierenden Winchesterstiles, wie ihn besonders das Einzelblatt der Morgan-Library verkörpert. Aber das Byzantinische ist stärker verwischt, die Formen verflacht und derber, die Gestalten untersetzter, ärmer und konventioneller in Umriß und Bewegung, gleichgültiger im Ausdruck. Andersartig sind auch die auffällig breiten und flachen Akanthusborten, die das Bild als Rahmen umziehen und den Eindruck stark mitbestimmen. Verwandtes findet man in Nordfrankreich, vgl. die zweite Vita sci. Amandi Valenciennes 500 (459 bis); ob die Ableitung hier direkt, bleibt jedoch fraglich.

Der Codex ist für und wahrscheinlich in Westminster-Abbey gemacht; die verhältnismäßig geringe räumliche Entfernung von Winchester erklärt hier gut die künstlerische Abhängigkeit. Etwas fortgeschrittener als die Winchester-Bibeln gehört er wohl schon in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts.

Die drei übrigen Hss. der Gruppe schließen sich ihm gegenüber etwas zusammen. Für Roy. I. D. X u. Arund. 157 findet Millar einen Terminus ante in dem Fehlen der Translation des heiligen Thomas von Canterbury von 1220, der Stil verbürgt eine spätere Entstehung als beim Westminsterpsalter. Die Bilder stellen ihm gegenüber eine weitere Vergröberung, Erstarrung und Schematisierung dar. In der Münchener Hs. tritt außerdem eine deutliche Vermischung mit Eigentümlichkeiten der eben charakteri-

Taf. 91

sierten, von Frankreich abhängigen Art, bzw. entsprechenden französischen Miniaturen ein, besonders im Faltenwurf (vgl. die Anbetung der Könige und die Pfingstdarstellung).

Die Bedeutung der Gruppe liegt in dem Umfang der Bildzyklen. Die ganze englische Malerei des 12. Jahrhunderts hat keine derartigen biblischen Folgen aufzuweisen. Die Bilder müssen in einem großen Atelier entstanden sein, in dem man über ein reiches ikonographisches Material verfügte. Die etwas summarische Behandlung, die sich mit ziemlich anspruchsvoller Haltung der Bilder verbindet, läßt an Exportarbeit denken. Wo diese Schreibstube blühte, ist bisher nicht zu sagen. Man hat als Anhaltspunkt nur zwei, nicht ganz sichere Angaben über die Provenienz: Arundel 157 soll aus Oxford, Clm. 835 aus Gloucester stammen. Andrerseits ist London wahrscheinlich die Heimat des Westminsterpsalters, so daß für die Lokalisierung also das Gebiet zwischen London und Gloucester wohl in erster Linie in Frage kommt.

Taf. 92 Erhebliche Beachtung beansprucht die Initialornamentik dieser Gruppe, wobei Royal 2 A XXII wieder etwas für sich steht. Das Hauptmotiv sind dünne Bänder in streng spiraliger Einrollung, fast ohne Blattansätze; nur am Ende der Spirale ist oft eine große Blüte, manchmal aus dem üblichen Blattwerk zusammengestellt, öfter von orchideenartiger Gestalt mit unregelmäßigen Lappen. In den Spiralen treiben sich kleine Tiere und Figürchen umher, besonders ein hundeartiger Vierfüßler mit flachem Kopf und breitem Maul kommt immer wieder vor. Tier- oder Menschenköpfe schließen gelegentlich das äußere Ende der Spiralen ab. Es wird für den Buchstaben als Ganzes der Eindruck eines gleichmäßigen Gitters erstrebt, dem sich auch der Initialkörper anpaßt; die schmalen Bänder, die ihn meistens bilden, unterscheiden sich in der Struktur kaum von den Rankenspiralen. Größere Tiere als Initialkörper oder in dem rahmenden Grund außerhalb der Initiale kommen vor, sind aber nicht die Regel. Dagegen ist eine Akzentuierung der Rahmenecken und -mitten oder auch der Gelenke des Initialkörpers durch Kreise oder Halbkreise mit kleinen Figürchen und Szenen beliebt. Häufig findet man ein durchlaufendes Rautenmuster als Hintergrund.

Es ist noch nicht entschieden, ob dieser Initialstil in England oder Frankreich entstanden ist, wo er ebenfalls auftritt. Soviel ich sehe, sind die französischen Beispiele früher und man kann in Frankreich Formen aufzeigen, die sich als Vorstufen ansprechen ließen, bei denen die Spiralen noch rankenähnlicher, die Blattansätze häufiger sind, die Blüten noch an das Blattwerk der einheimischen Initialen erinnern.

## Frankreich u. Belgien.

St. Amand, Marchiennes, Anchin

Auch im 12. Jahrhundert bieten wie im 11. für die Untersuchung nordfranzösischer Buchmalerei die Klöster St. Amand und Marchiennes, zu denen sich als drittes das 1079 begründete Anchin (bei Douai) gesellt, bisher das Hauptmaterial, und das Verhältnis nachbarlich engster Fühlung in künstlerischen Dingen gilt auch für diese Zeit. Die stärkste Potenz liegt wieder in St. Amand. Die ins 3. Viertel des Jahrhunderts zu datierende und dort geschriebene 2. Vita sci. Amandi (Valenciennes

Taf. 93 500 (459 bis)) hat als das Hauptstück aus dem genannten Kreis zu gelten und enthält zwei Parallelfolgen von Szenen aus der Vita des Heiligen, die eine in Deckmalerei, die andere in Vorzeichnungen von ganz hervorragender Unmittelbarkeit und Frische. Die schlanken Gestalten sind in große und in langen Zügen verlaufende Konturen eingespannt, die sich in den gemalten Darstellungen breit ausgezogen von der zarteren Innenzeichnung energisch abheben und dem Ganzen den Charakter einer schönen Einfachheit verleihen. Die Bewegung gibt starke Richtungskontraste, ist sehr akzentuiert, manchmal sogar etwas outriert. Die Linienführung verbindet geschmeidige Eleganz mit schwungvoller Energie, in den Vorzeichnungen kommt diese Glätte und Zügigkeit der Linienführung besonders glänzend zur Geltung. Straffe Kurven, die oft als Teile einer flachen Ellipse erscheinen, stehen neben ganz strengen Graden, die aber gern mit einem kleinen Bogen ansetzen (vgl. die rückwärtigen Mantellinien mit dem runden Ansatz an der Schulter). Die Kleider liegen besonders an Armen und Unterschenkeln dicht an, bringen den Körper stark zur Geltung. Starkes plastisches Empfinden äußert sich auch darin, wie die Säume sich wulstig wie ein Ring um den Unterschenkel legen, einen elliptischen

Verlauf der Saumkurve andeutend. Ähnlich wulstige Falten finden sich am Halsausschnitt und begrenzen häufig, besonders bei sitzenden Figuren, in ovalem Verlauf den Oberschenkel. Für die Innenzeichnung wiederum sind die von den Winkeln ausstrahlenden Büschel oft keilförmiger Faltenlinien charakteristisch.

Weitere St. Amand-Hss. gleichen Stils, die auch in der Initialornamentik übereinstimmen, schließen sich an: Valenciennes 197 (189), der prachtvolle Gregor Paris, Bibl. Nat. 2287, Valenciennes 15 (8). Auch die Figuren der Initialen in Valenciennes 108 (101) gehören hierher.

Valenciennes 80 (73), ebenfalls aus St. Amand, bringt den Stil in einer etwas anderen Version: Die Innenzeichnung wird fast ganz beschränkt auf die genannten keilförmgen, meist aus einer Ecke hervorkommenden Falten und die elliptischen Wulstschlingen, die besonders Knie und Unterschenkel überqueren oder den Oberschenkel teilweise rahmen, die bewegteren Gewandmotive fehlen.

Diese Formulierung scheint in ihrer Vereinfachung und weniger persönlichen Haltung zur Nachahmung besonders geeignet, und so finden wir denn auch in Marchiennes und Anchin mehr Beziehungen zu ihr, als zu dem Stil der 2. Vita sci. Amandi. Am nächsten stehen wohl die hübschen Figuren in Douai 392 aus Anchin, nur setzt sich hier eine zeichnerische Stilisierung durch. Verstärkt zeigen das andere, in Anchin entstandene Stücke: Douai 751, 339, 340; bei den beiden letzteren sind die Figuren zwergenhaft und häßlich, die Zeichnung sehr schematisch. Aus Marchiennes stammt an derartigen Werken eine sitzende Madonna in Douai 850 und eine weibliche Heilige in Douai 846. An künstlerischem Wert reicht keines dieser Werke an die genannten Stücke aus St. Amand heran, doch ist damit nicht gesagt, daß St. Amand den genannten Stil geschaffen hat, die früheren St. Amand-Hss. geben keine offensichtlichen Vorstufen, es ist durchaus möglich, daß er an anderer Stelle ausgebildet wurde. Jedenfalls bezeugen Analogien in anderen nordfranzösischen und in belgischen Hss. saec. XII (z. B. St. Geneviève 77, Abb. Bull. de la Soc. de Reprod. de Mss. à Peint. 5 Pl. III, Reims Hs. 672, Metz Salis 37 aus Tournai u. Hss. der Maasschule) seine große Verbreitung wenigstens in den Grundzügen. Sein nachhaltiger Einfluß auf englische Miniaturen wurde oben schon erörtert.

Taf. 94

Zeitlich gehören alle diese französischen Miniaturen samt ihren Verwandten in das 12. Jahrhundert.

In scharfem Kontrast zu dieser ersten steht eine zweite Gruppe, gut vertreten durch die in Marchiennes entstandene Hs. Douai 250. Sie ist gekennzeichnet durch eine ganz enge Anlehnung an englische Werke wie die Lambeth-Bibel oder den Winchester-Psalter mit ihrer Neigung zum Schmuckhaften, der stärkeren Unruhe, der dekorativen Wirkung, der Verschiedenartigkeit und Häufung der Motive (vgl. Taf. 88). Für Einzelheiten verweise ich z. B. auf die zopfartigen Bildungen in den Faltenzwickeln, auf die ovalen und fischblasenartigen Formen der Gewandzeichnung, die Faltensäume, die schmalen Perlborten. Als Beispiel dieses Stils aus St. Amand sind Figuren des 5. Bds. der Savalo-Bibel (Val. 5) anzuführen, die Donai 250 sehr nahe kommen.

Taf. 96

In manchen Punkten, besonders der Gewandzeichnung, den Gesichtern, aber auch der Behandlung des Nackten steht eine in St. Amand gefertigte Kreuzigung (Valenciennes 108) diesen englischen Werken noch näher. Auch in der Ornamentik drückt sich dieselbe Vorliebe für kleinteilige Bereicherung, für abwechslungsreichen Schmuck wie bei den Mininaturen aus.

Aber bei aller Abhängigkeit von der Kunst der britischen Inseln sind diese französischen Werke, zu denen auch Douai 372 (aus Anchin) gehört, kraftvoller, disziplinierter, reicher an Einfällen, ohne die manchmal etwas leere Eleganz der englischen Vorlagen. Auch verliert sich die starke Ähnlichkeit mit diesen verhältnismäßig rasch. Schon in Douai 250 lassen die Figuren etlicher Initialen eine Abschwächung des Fremden erkennen, und Valenciennes 512 (470 bis) (aus St. Amand) zeigt eine offensichtliche Verquickung mit Gruppe I und eine weitere Klärung und Vereinfachung, und auch Douai 372 (aus Anchin) mischt die strahligen Faltenbüschel von Gruppe 1 ein.

Die bisher herangezogenen französischen Denkmäler ließen sich mit der einheimischen Produktion des vergangenen Jahrhunderts nicht in Zusammenhang bringen. Dagegen liefert das Johannesbild in Valenciennes 75 (68) den Beweis für ein Weiterleben des Stils der 1. Vita sci. Amandi Valenciennes 502 (461) in ungetrübter Form und damit ein einwandfreies Vergleichsobjekt, an dem man die zeitlichen Veränderungen vom 11. zum 12. Jahrhundert nachprüfen kann. Doch scheint es ein vereinzelter Nach-

zügler zu sein; die Umsetzung des im wesentlichen malerischen Stils dieser 1. Vita in die Linienkunst des 12. Jahrhunderts war ja von vornherein keine dankbare Aufgabe.

Lebensfähiger ist der durch Valenciennes 169 (161) (s. oben) repräsentierte Stil des 11. Jahrhunderts mit seinem mehr zeichnerischen Charakter. Valenciennes 93 (86), Anfang saec. XII entstanden, dokumentiert das für St. Amand. Ferner zeigen aber auch die Hss. Douai 309, 253, 236 (alle aus Anchin) z. T., d. h. neben solchen anderer Art, Figuren, die als konsequente und durch keinerlei andere Eindrücke modifizierte Weiterführung dieses Stiles zu gelten haben. Sie bringen dieselben Gesichter mit der scharfgebogenen überhängenden Nase, den kleinen Schnörkellocken an den Enden der Haarkappe, dieselbe Streckung stehender Gestalten, die unruhige Faltenzeichnung, welche die Flächen mit vielfach ineinandergreifenden Haken und Bögen füllt, die schräg hochgezogenen Treppenformen der Säume, die großen, spitz ansetzenden Tütenfalten, die Verengerung des Rockes am Knie, von wo er sich dann durch eingesetzte Tüten glockenartig nach unten erweitert, die mit kleinen Ringen besetzten Borten. Kurz die Details ebenso als die dekorative Gesamthaltung sind von dort übernommen. Die Veränderungen sind zeitlich bedingt. Man kann die Werke dieses Stiles als eine besondere (3.) Gruppe bezeichnen.

Taf. 95

Neben diesen größeren Gruppen finden sich auch in dem beschränkten Bezirk um St. Amand mancherlei Spiel- und Zwischenformen; z. B. stellen die von dem als Miniator und Elfenbeinschnitzer bekannten Savalo stammenden Hss. teilweise eine selbständige Verquickung von Eigentümlichkeiten der Gruppe 1 mit der charakterisierten Faltenzeichnung von Gruppe 3 dar.

Aus dieser Vielfältigkeit der Richtungen in einem engen Bezirke ist auf eine noch viel größere Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen in dem größeren Gebiet Nordfrankreich zu schließen. Vereinzelte bekannte Stücke — unter den Libaertschen Photos sind mehrere — illustrieren das, z. B. verwendet die in der Abtei Cysoing, also nicht weit von St. Amand entstandene Hs. Lille 33 immer noch die Akanthusrahmen der sogenannten Winchester-Schule, während das Figürliche in den Grundzügen den Gewohnheiten der oben als Gruppe 1 bezeichneten Hss. folgt.

St. Omer.

Taf. 97

St. Omer, das im 11. Jahrhundert eine so intensive Tätigkeit entfaltete, scheint auch im 12. eine bedeutende Miniatorenschule zu besitzen. Der Floridus Lamberti in Gent Nr. 16, eine der wenigen illustrierten Enzyklopädien des frühen Mittelalters, enthält eine imponierende Menge von Illustrationen aus den verschiedensten Gebieten von zum Teil außergewöhnlich hoher künstlerischer Qualität. In manchen Punkten ist besonders in der Gewandbehandlung eine Abhängigkeit vom Stil der St. Omer-Hss. saec. XI (Boulogne s. m. Hs. 20 und Morgan Library 333), deutlich (vgl. z. B. den Gewandstil auf dem Bild des arbor bona); auch der reiche Rahmen des Alexanderbildes klingt an solche frühere St. Omer-Miniaturen an; doch ist der Gesamteindruck durch die Erstarrung und Ornamentalisierung und auch durch Aufnahme neuer Formen wesentlich verändert.

Eine Floridus-Hs. in Wolfenbüttel (1 Gud. lat. 2°) ist im späteren 12. Jahrhundert nach dem Genter Exemplar kopiert. Die ikonographische Übereinstimmung ist sehr eng, die Entstehung in St. Omer wahrscheinlich, aber besonders Gesichtszeichnung und Gewandung sind wieder andersartig, obschon der Zusammenhang mit Gent in manchen Punkten zu belegen ist. Der Codex enthält eine Serie apokalyptischer Darstellungen, die in Gent fehlen.

Taf. 95

Schließlich ein Blick auf die Initialornamentik dieses nordfranzösischen Kreises. Es ist schlechterdings unmöglich, der Fülle der Erscheinungen in diesem Rahmen auch nur andeutungsweise gerecht zu werden. Aber man kann im ganzen genommen zwei Richtungen auseinander halten, wenigstens in dem Kreis um St. Amand. Die eine bedeutet eine Weiterführung der Initialen des 11. Jahrhunderts, die andere ist eine Erfindung des 12. Jahrhunderts. Jene verwendet dieselben Ranken, die wulstigen Ringe, die Flechtwerkknoten an den Enden der Buchstaben wie die 1. Vita sci. Amandi. Nur wird jetzt der Kelch der trompeten- oder tütenförmigen Blätter und Blüten fast regelmäßig mit anderer Farbe getuscht oder schraffiert. Eine Belebung des Buchstabenkörpers durch ein fortlaufendes Band, Blüten- oder Akanthusmuster wird beliebt, vor allem aber tritt das zoomorphe Element mehr hervor. Man findet häufig Tiere, Menschen, Masken u. dgl. m. als Buchstabenkörper oder Zierrat in teilweise sehr eindrucksvollen Konfigurationen. Sehr schön sind z. B. in Douai 250 große stehende Gestalten,

die einen Drachen oder eine Schlange halten. Abarten sind häufig, etwa in der aus St. Amand stammenden Savalo-Bibel, bei der die Ranken ein regelmäßiges Geflecht bilden, die Blüten einfachere, meist kleeblattförmige Gestalt annehmen und ausgespart neben metallfarbigem Körper stehen.

Die zweite schon erwähnte Art ist die auch in England auftretende der Spiralrankeninitialen mit eingeflochtenen kleinen Tieren und menschlichen Gestalten (s. oben S. 94 und Abb. 92).

Maasschule

Im Belgien des 12. Jahrhunderts tritt das Gebiet der Maas in den Vordergrund durch die Eigenart seines Stiles, wie durch die Menge und Güte des Erhaltenen. Die Produktion muß hier eine ganz außerordentliche gewesen sein und der Stil eine Verbreitung besessen haben, wie sie in dieser Zeit sonst kaum nachzuweisen ist. Das gilt nicht nur hinsichtlich seiner örtlichen Ausdehnung — die bequeme Verkehrsstraße der Maas ist seiner Weiterpflanzung von einem Kloster zum anderen sicher äußerst förderlich gewesen — sondern auch wegen seines Nichtbeschränktbleibens auf eine bestimmte Technik. Zunächst kennt man ihn aus der Emailmalerei und Goldschmiedekleinkunst, findet ihn aber auch in Elfenbein und in der Großplastik (Taufbecken des Reiner von Huy) und vor allem in einer ganzen Reihe von Buchmalereien. Im Mittelpunkt dieser letzteren stehen die Bilder einer großen Bibel des Brit. Mus. (Add. 17 737 u. 17 738), die nach historischen Einträgen um 1160 für und jedenfalls im Kloster Floreffe (bei Namur, Diözese Lüttich) geschrieben ist (Abb. bei Warner, Illuminated Mss. of the Brit. Mus. Pl. 15; derselbe, Reproductions 3. Taf. X; Palaeographical Society I, 213; Michel II, I Fig. 229). Eine zweite im gleichen Stil, aber viel bescheidener ausgestattete Hs. aus Floreffe besitzt die Berliner Staatsbibliothek (Theol. lat. 4° 264). Nächstverwandt ist ein schönes Fragment im Berliner Kuperstichkabinett, unbekannter Provenienz, schon entwickelter, bewegter und lockerer. Es gehört wohl in die 80er Jahre. Ein Einzelblatt (Ms. 413) derselben Hand besitzt das Victoria und Albert Museum. Sodann ist eine wohl im 3. Viertel des Jahrhunderts entstandene Hs. bei Chester Beaty in London zu nennen, die aus St. Trond kommt (zwischen Lüttich und Löwen). Nicht lokalisiert sind der Codex 157 der Kölner Dombibliothek und eine Hs. der Öff. Bibl. in Leningrad (Kopera Fig. 29 u. Taf. 6). Aus Lüttich selbst (St. Lorenz) stammen die dialogi Gregorii in Brüssel 9916—17 (1287). Der Codex zerfällt nach Schrift und Ausstattung deutlich in einen früheren, bald nach Mitte des Jahrhunderts zu setzenden, und einen später zugefügten Teil, dessen Bilder auf der Entwicklungsstufe des Fragments im Berliner Kupferstichkabinett stehen und den Stil, der im 1. Teil sehr scharf ausgeprägt ist, in einer so abgeschliffenen und laxen Form vertreten, daß man kaum auf dasselbe Skriptorium schließen würde, fänden sich nicht beide im gleichen Band. In die Nähe dieser Lütticher Hs. gehört ein Berliner Fragment mit Gregor (Staatsbibl. lat. fol. 381). Eine andere Berliner Hs. (theol. lat. 4° 188) ist nach dem Inhalt — sie bringt die Vitae der Heiligen Servatius und Amor — jedenfalls in Maastricht zu lokalisieren. Sie gehört nach Stil und Schrift noch in die 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts (ca. 1130—1140). Schließlich ist ein Evangeliar hier anzufügen, das sich schon im 14. Jahrhundert in Dinant befand und jetzt in der Rylands Library in Manchester ist (Nr. 11). Es zeigt in seinen Initialen und Evangelistenbildern den starren strengen Stil aus der Zeit bald nach Mitte des Jahrhunderts. Der Einband trägt noch die alten gleichzeitigen Maas-Emails.

Taf. 98

Diese Aufzählung mag eine ungefähre Vorstellung von dem Geltungsbereich geben. Die als Provenienz oder Entstehungsort in Frage kommenden Stellen liegen meist ziemlich dicht am Ufer der Maas, wobei Dinant den südlichsten, Maastricht den nördlichsten Punkt bezeichnet; daß der Stil nach beiden Seiten weiter ins Land Verbreitung fand, ist naheliegend und wird durch das Stück aus St. Trond ebenso belegt wie durch die zahlreichen entsprechenden Schmelze aus Stavelot und die Niellen des Aachener Kronleuchters.

Gelegentlich tritt mit der Entfernung von dem Fluß eine Modifizierung ein; vgl. die Hs. aus der Abtei Park bei Löwen (Brüssel II 1420) [1]) und eine Hs. aus Löwen selbst (Brüssel 10 527). Aber auch bei den zuerst angeführten Hss. sind lokale Färbungen zu konstatieren. Sie sind sogar recht zahlreich — zahlreicher als bei den Schmelzen. Am eigenartigsten scheint die Hs. aus Dinant, die in ihrer kühleren und glatteren Eleganz, in dem Verzicht auf die beliebten breiten Borten französischen Gestaltungen nähersteht als die anderen Glieder der Gruppe.

[1]) Abb. einer zweiten Hs. aus Park in London (vgl. Wescher, Amtl. Ber. d. pr. K. Slgn. 1928) kenne ich bisher nicht.

Der Zusammenhang dieser Maasschule mit nordfranzösischen Werken, wie wir sie aus St. Amand, Anchin und Marchiennes besitzen, ist offensichtlich und sehr eng. Die eigentümlich straffen und ganz flachen Kurven, die tief herabhängenden Mäntel, die Graden, die am Ende plötzlich zu einer Kurve umbiegen, kennen wir z. B. aus der 2. Vita Amandi, die keilförmigen von den Winkeln ausstrahlenden Falten, die langen, gleich breiten Faltenrinnen, die elliptischen Faltenwülste, die den Oberschenkel abgrenzen oder den Unterschenkel überschneiden, das pralle Anliegen der Gewandung etwa aus Valenciennes 80 (73) (St. Amand) oder Douai 392 (Anchin). Bei alledem ist die Sonderart dieser Maaswerke sehr klar: die Figuren werden eng in ihre Kleider gewickelt, die sehr lang und unten sehr eng sie am Gehen zu hindern scheinen. Die Oberarme bleiben mit Vorliebe eng an den Körper gepreßt oder werden durch den straff umgenommenen Mantel ihrer Bewegungsfähigkeit beraubt. Die Figuren scheinen oft säulenhaft schmal, die genannten graden Mantellinien und Körperkonturen verstärken diesen Eindruck noch; Mantel oder Überkleid werden vielfach schräg nach der einen Hüfte hochgezogen und hängen von hier in etlichen Tütenfalten an der Seite gerade herab; das Unterkleid flattert vom Knie ab oft in künstlicher Bewegung fächerartig und brüsk zur Seite. Eine Fülle charakteristischer Einzelformen macht die Werke leicht kenntlich: die Gesichter mit den ziemlich großen gebogenen Nasen, die Haarbehandlung, die in einer leichten, über das Handgelenk weggleitenden Kurve nach innen gebogenen Hände, die Behandlung des Nackten mit der prononcierten Angabe der Muskeln durch Doppellinien, die Konturen aus ineinandergreifenden Bögen, die ungewöhnlich breiten Gemmen- und Schuppenborten mit schmalen, oft wulstigen Rändern, die von der Hand Gottes und der Engel ausgehenden keilförmigen Strahlen, die geballten einfachen Formen der Bäume.

Die Maasschule ist von besonderer Wichtigkeit wegen der außerordentlichen Wirkung, die sie nach Osten hin, besonders in Köln, Westfalen und Sachsen, aber auch am Mittelrhein ausgeübt hat. In Köln bestimmt ihr Einfluß besonders das Gesicht der Schmelzkunst. Schon um 1130 ist er in dem Wiener Eilbertus-Tragaltar (Falke-Frauberger Taf. 17) in sehr intensiver Form faßbar. Damit ist auch eine zeitliche Begrenzung nach oben hin gegeben: im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts muß dieser Stil, der seiner ganzen Art nach durchaus eine Gestaltung des 12. Jahrhunderts ist, fertig ausgebildet gewesen sein. Die ersten Anfänge sind schon in der in Stablo gemalten Bibel Add. 28 106 und 28 107 des Brit. Mus. zu erkennen (Genesis-Init.). Das ganze Saeculum über behält er dann seine Beliebtheit und läßt sich in zahlreichen Beispielen verfolgen, behält auch seine anregende Wirkung nach außen. Das sprechendste Zeugnis für die ihm innewohnende Kraft ist es, daß kein Geringerer als Nikolaus von Verdun ihn verwendet: die Darstellungen des Kloster — Neuburger Altars (1181) zeigen deutlich die Formen dieser Maasschule, nur erfüllt mit neuem Temperament und starker Bewegtheit.

Die Initialornamentik der Maasschule ist nicht so konstant wie der Figurenstil, bietet auch wenig Besonderes: es sind meist Ranken mit ziemlich wenigen, in den Formen oft Nordfranzösischem verwandten Blättern und etlichen großen Blüten an den Enden. Zoomorphes kommt kaum vor. Wichtiger und einflußreicher ist eine andere Art von belgischen Initialen, wie sie Taf. 99 zeigt. Das kleingebogte Blattwerk, die feinen Häkchen in den Bögen, die Art der Schraffierung, die blattartigen einseitigen Verbreiterungen der Rankenstiele, die breiten, dicht — meist mit Sternblüten — gemusterten Querbänder auf den Buchstaben kommen in der ostbelgischen, rheinischen und westfälischen Miniaturmalerei und Kleinkunst des 12. Jahrhunderts immer wieder vor, und daß Belgien auch in diesem Falle der gebende Teil war, ist nicht zu bezweifeln, eine künstlerische Strömung in umgekehrter Richtung läßt sich in dieser Zeit nirgends belegen.

Taf. 99

Mit diesen Erscheinungen ist freilich nur ein Teil dessen genannt, was Belgien im 12. Jahrhundert auf dem Gebiete der Miniaturmalerei geleistet hat. Daß das Bild reicher und vielgestaltiger war, zeigt eine ganze Anzahl zum Teil bedeutender Denkmäler, aber sie stellen für die kunstgeschichtliche Betrachtung noch eine Fülle von Einzelerscheinungen dar, die einer Gruppierung oder dem Versuch, Zusammenhänge aufzudecken, zunächst widerstreben. Beispielsweise scheint der durch das Sacramentar von Stablo (Brüssel 2034/35) vertretene Stil, der ebenfalls Einfluß nach Osten gewinnt, wichtig, ebenso die in dem Brüsseler Codex 9642—44 zu belegende Richtung.

Citeaux

Im mittleren Frankreich tritt, wie in der Plastik, Burgund als eines der fruchtbarsten und wichtigsten Gebiete hervor. Zwar sieht man auch hier noch nicht das Gesamtbild, aber wir können doch an der Stelle, die im 12. Jahrhundert das Zentrum des religiösen Lebens ist, eine Vorstellung von Entstehung und Art der Miniaturmalerei gewinnen: in Citeaux. Durch eine glückliche Fügung ist ein großer Teil seiner Bibliothek erhalten: Die Hss. befinden sich jetzt in Dijon. Durch eine glückliche Hand sind sie weiteren Kreisen zugänglich gemacht: C. Oursel hat die Miniaturen zum größten Teil veröffentlicht.

1098 kam der heilige Robert mit den ersten wenigen Mönchen von Molesme nach Citeaux; schon aus dem Jahre 1109 liegt ein Werk von imponierendem Umfang vor, eine vierbändige Bibel. Ein Eintrag berichtet, daß der Abt Stephan Harding, um einen möglichst guten Text zu gewinnen, zahlreiche Bibeln beschafft, unter ihnen das ausführlichste Exemplar als Vorlage für diese Bibel gewählt und zweifelhafte Stellen dann unter Zuhilfenahme jüdischer Gelehrten richtig gestellt hat.

Während die beiden ersten Bände nur Initialen einer von den beiden anderen Bänden abweichenden Art enthalten, nimmt in letzteren das Figürliche breitesten Raum ein. Abgesehen von zwei gerahmten Miniaturen und kleineren locker eingefügten Illustrationen ist über die Initialen eine Fülle von Szenen und Gestalten verteilt. Der oder die Zeichner sind unerschöpflich an phantastischen überraschenden Einfällen, finden immer neue Möglichkeiten, die Figuren im Buchstaben anzubringen oder ihn ganz aus solchen zusammenzusetzen, wobei die Gestalten mit Eleganz und Geist die schwierigsten Verrenkungen ausführen. Außerdem werden wilde und zahme, gesehene und erfundene Tiere und menschenähnliche Wesen überall eingefügt, meist mit einander kämpfend und dicht ineinander verstrickt und zu ganzen Pyramiden oder Tiersäulen übereinandergetürmt.

Die Gestaltung strömt in immerwährender Fülle, die Strichführung ist leicht und sicher, die Bilder scheinen im ersten Zug gelungen. Dabei ist die Zeichnung sehr einfach, sparsam, aber großzügig und von prachtvollem Schwung, so daß man aus diesem Gebiet und dieser Zeit kaum Gleichwertiges ihnen an die Seite zu stellen hat.

Über die Konstituierung des Stils gibt zunächst der Psalter Aufschluß, den der heilige Robert aus Molesme nach Citeaux gebracht hat (Dijon 30). Kalendar und Litanei dieses Psalters weisen auf Arras hin, und der Rahmen der Zierseite (Oursel Pl. II) mit Flechtwerk und Eckmedaillons ist ebenso wie das Blattwerk des B aus nordfranzösischen Hss. bekannt. Indessen sprechen der unstraffe Aufbau der Seite, der träge Fluß und die breite Bildung der Ranken, ebenso wie die kleinen Blättchen im Rahmen der Geißelung und vor allem der Stil der Figuren gegen Entstehung in Nordfrankreich und für Anfertigung in Molesme unter starker Einwirkung nordfranzösischer Vorlagen. Die ersten Mönche von Molesme kamen ja zum Teil aus dem Artois, der heilige Robert stand in Konnex mit dem Bischof Lambert von Arras und unternahm 1095 eine Reise nach dem Artois, Ponthieu und Flandern.

An den Initialschmuck dieses Psalters knüpfen Band 1 und 2 der Harding-Bibel an, und auch in Band 3 und 4 ist bei vielen Formen die nordfranzösische Abstammung deutlich. Aber es herrscht in diesen beiden letzteren ein freieres natürlicheres und üppigeres Wachstum; die Formen sind fleischiger und größer, neue treten hinzu, besonders reichgeformte Blumen. Eine große Mannigfaltigkeit schafft ständige Abwechslung; es ist gegenüber den nordfranzösischen Vorlagen eine höhere Selbständigkeit erreicht. Zugleich aber bedeuten diese Veränderungen eine Annäherung an Englisches; man vergleiche etwa Oursel, Taf. XLIII (Abb. einer anderen Citeaux-Hs. derselben Art) mit Schools of Illumination II Pl. 5 d u. e.

Und diese Beziehung wird noch faßbarer in dem Figürlichen. Zwar besteht auch hier eine Verwandtschaft mit dem Psalter des heiligen Robert, viel stärker aber ist die Ähnlichkeit mit englischen Bildern, so daß als 2. stilbildender Faktor eine direkte Abhängigkeit von solchen angenommen werden muß. Speziell der aus Shaftesbury stammende Psalter Landsdowne 383 (Millar Pl. 32 u. 33 s. o. S. 90 f.) bietet Analogien: vergleiche die Gewandzeichnung durch zahlreiche nach einer Seite hin schattierte Bögen, die Spiralen an Leib und Knie, die Art der Faltensäume, Zeichnung und Stellung der Engelsflügel und viele weitere Einzelformen.

Vergegenwärtigt man sich, daß Etienne Harding Mönch von Sherburne bei Salisbury (keine

20 km von Shaftesbury entfernt) war, u. daß die Eigenart des Shaftesbury-Psalters sehr ausgeprägt ist, so ist eine historische Überbrückung der weiten Entfernung zwischen der Heimat des Vorbildes und Citeaux gegeben.

Für die reiche Tierornamentik dagegen kann man als Analogie nur auf Limoges verweisen (vgl. Bastard Pl. 222 u. 223 und Oursel Pl. XIX, XXVII, XXIX). Eine Abhängigkeit soll damit nicht konstatiert werden.

Der von Band 3 und 4 der Harding-Bibel vertretene Stil findet in zahlreichen anderen Hss. von Citeaux Verwendung. Ein vierbändiges Exemplar der Moralia in Hiob Ms. 168—70 u. 173, im 3. Band 1111 datiert, ist hier an erster Stelle zu nennen, bemerkenswert besonders durch das Hineinziehen genrehafter Motive in die Ausstattung: zwei Mönche, die einen Baum fällen sind ein I, zwei andere, die einen Baum spalten, ein Q u. dgl. mehr; besonders ausdrucksvoll ist ein Mann mit geschwungenem Dreschflegel als S. Der letzte Band bringt statt der lavierten Schatten der englischen Vorbilder eine glatte Kolorierung, ein Verfahren, das den großen Wurf der Erfindung, die Verve der Zeichnung noch klarer zur Geltung bringt, und auch in Dijon 147 Anwendung findet. Indessen folgt Dijon 135, das sicher nicht früher ist als die eben genannten Hss., wieder der Technik der Bibel.

Taf. 100

Diesen Werken, deren Einfluß sich bis nach Spanien erstreckt und auch in Vierzon (Paris, Bibl. Nat. lat. 9865, Lauer Pl. 32) vorliegt, steht ebenso geschlossen eine zweite Citeaux-Gruppe entgegen (Dijon 132, 129, 180 und etliche andere). Die Bilder haben hier nicht die lockere Geschmeidigkeit und sparsame Großzügigkeit; die Bewegung ist kürzer, härter, die Figuren sind untersetzter, die Faltenzeichnung sehr reich und scharfbrüchig mit vielen starren ineinandergeschobenen Winkeln und strengen dichten Parallelschichtungen, sie gibt eine starke Aufteilung des Körpers in einzelne Flächen. Auch die Einzelformen von Gesicht, Architektur und Beiwerk sind ganz abweichend. Der Gesamteindruck ist der eines feierlich-strengen Prunks. Sicher haben byzantinische Kunstwerke teil am Zustandekommen dieses Stiles. Es lassen sich auch im einzelnen etliche byzantinische Züge aufzeigen; vgl. z. B. den Gesichtstyp der Madonna (Oursel Taf. 49), sowie etliche griechische Bezeichnungen und eine ganz verschnörkelte und unverstandene kufische Inschrift (Oursel Pl. XLV). Aber diese Anlehnungen sind doch zu lose und zu gering an Zahl, als daß man eine direkte Berührung mit dem Osten annehmen könnte.

Vielleicht hat die Kunst von Mittel- oder Südfrankreich die Vermittlung übernommen. Nach Oursel sind die Fresken von Berzé la ville bei Cluny sehr stark byzantinisch. Auch läßt sich die Initialornamentik dieser Gruppe weder mit Byzanz, noch mit Nordfrankreich in Beziehung bringen, dagegen werden in dem Benediktinerkloster Talloires (Haute Savoie) in der 2. Hälfte des Jahrhunderts verwandte Initialen ausgeführt (Berlin, Phillipps 1644).

Charakteristisch für diese Initialen sind die starke Zähnung der oft mit Perlrippen versehenen akanthusähnlichen Blätter, die Füllung des Buchstabenkörpers mit regelmäßig angeordnetem Blattwerk, die kapitälartigen Akanthusbüschel, die an beiden Enden die Buchstabenstämme abschließen. Die phantastische üppige Verwendung von Figuren in den Initialen wie bei der 1. Citeaux-Gruppe fehlt; man findet gewöhnlich nur eine einzelne, repräsentativ-feierliche Gestalt beherrschend eingefügt. Dafür zieht man das gerahmte Bild mehr heran.

Für die Datierung beider Citeaux-Stile gibt die Sammlung der Kapitel-Statuten von 1134 einen Terminus ante quem. Sie bestimmen: Literae unius coloris fiant et non depictae. Es ist in der Tat nicht wahrscheinlich, daß nach der Fixierung dieser Vorschrift noch reich ausgestattete Bücher entstanden sind. Erst im 13. Jahrhundert gibt man in Citeaux den Hss. wieder mehr künstlerischen Schmuck.

Limoges

Neben Citeaux verlangt vor allem Limoges Beachtung. Schon im 11. Jahrhundert hatte die Buchmalerei hier eine hohe Blüte erlangt: die sogenannte erste Bibel von Limoges (Paris lat. 5) ist trotz des Verzichts auf Bilder durch ihren Ornamentschmuck ein Werk von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Im 12. Jahrhundert scheint sich die Leistungsfähigkeit noch gesteigert zu haben, entsprechend dem Können und der Produktivität, die Limoges in der engverschwisterten Technik des Emails entfaltet.

Unsere Vorstellung von der Schule in dieser Zeit wird vornehmlich bestimmt durch die sogenannte

2. Bibel von Limoges (Paris lat. 8) und ein Sacramentar ebenda (lat. 9438). (Abbildungen bei Lauer, Bastard, Leroquais, Mâle.)

Die 2. Bibel von Limoges ist im Anfang des XII. Jahrhunderts entstanden. Sie hat dieselbe Freude am Reichtum des Gesamtbildes, die flächenhaft-ornamentale Auffassung wie die Limousiner Hss.der vorhergehenden Epoche. Die ziemlich kleinen Bilder, die sie enthält, zeigen regelmäßig — schöne Faltenschichtungen und Säume, viel gemusterte Stoffe, prunkende Besätze, inkrustierte Säulen. Die aufgesetzten Lichter der Gewänder fügen sich zu dichtem Netz, doch geben die glatten intensiven Farbflächen der Hintergründe einen guten Kontrast zu dieser Formenfülle. Die Zeichnung ist von gewandter Eleganz. Die Initialen stellen wuchtige Farbflächen im Buchstabenkörper gegen lichte weitmaschige Flechtknoten an den Enden und Gelenken und gegen leichte Füllungen durch ganz feine Flechtwerkmuster und Fadenknoten, an die oft kleine sichelförmige, ziemlich breite Bänder ansetzen — eine offensichtliche Weiterbildung der Verbindung von Flecht- und Blattwerk, wie sie das 11. Jahrhundert im südlichen Frankreich kennt (vgl. Taf. 59).

Nicht selten werden Tiere in die Buchstabenöffnungen eingefügt, und auch eine Menge zoomorpher Basen und Kapitäle in den Kanones zeigt, daß Limoges die Vorliebe für solche Formen aus dem 11. in das 12. Jahrhundert herübernimmt. Ebenso schimmern bei den pflanzlichen Bildungen die früheren Formen gelegentlich durch (Lauer, Taf. 4).

Die Farben sind gesättigt und von einer tiefen Leuchtkraft; ein intensives Gelb tritt hervor, daneben stehen vor allem starkes Blau, Mennig und Grün.

Das Sacramentar von Limoges gibt mit seinem unerhört reichen Schmuck durch ganzseitige biblische Illustrationen eine fast gradlinige Weiterführung des eben charakterisierten Figurenstils. Es bedeutet wohl den Höhepunkt der Schule; die Gestaltung erhebt sich hier zu einem drohenden machtvollen Pathos, das mit höchstem Pomp auftritt; der Ausdruck der Gesichter ist von einer unheimlichen, fast pathologischen Intensität; die Bewegung sucht energische Kurven, ist oft stark verkrümmt, aber immer von grandioser Dramatik. Taf. 101

Die Initialornamentik weicht von derjenigen der 2. Bibel ganz ab, zeigt ein wildes Leben und Gedränge großer, manchmal übermäßig gestreckter Tiere und mächtiger Blätter und Ranken. Doch tritt auch hier wie bei der 2. Bibel von Limoges gelegentlich als Kontrast eine feinlinige Ornamentik hinzu. Taf. 102

## Italien.

Das 12. und frühe 13. Jahrhundert hat in Italien wenig Buchmalereien gezeitigt, die an Bedeutung mit parallelen deutschen, französischen oder englischen Erzeugnissen konkurrieren könnten. Es scheint ein gewisser Mangel an erfinderischer Kraft auf diesem Gebiet vorhanden. Die Klöster führen, während in den genannten Ländern um 1100 fast überall ein starker Impuls mit einer Fülle neuer Erscheinungen einsetzt, die Stile des 11. Jahrhunderts vielfach ins 12. hinein weiter.

Oberitalien

In Oberitalien gilt das sowohl von der Gruppe der Riesenbibeln als von dem Mailänder Zeichenstil, von dem oben schon in der Hs. des Canonicus Martinus in San Ambrogio ein Vertreter aus dem 12. Jahrhundests genannt wurde. Ihr steht, soweit man nach den Abb. bei Toesca und im Beschr. Verz. d. Ill. Hss. in Österr. urteilen kann, der ebenfalls dem 12. Jahrhunderts angehörige Cod. 587 der Rossiana nahe. Auch die Initialen zeigen vielfach alte Gewohnheiten. Taf. 104

Das erste oberitalienische Stück, in dem man einen neuen und selbständigen Stil findet, ist ein Evangeliar der Morgan Library (Ms. 492 aus Cheltenham), das Mathilde von Tuscien dem Kloster des hlg. Benedikt in Polirone (Provinz Mantua) geschenkt hat. Sie begünstigte das Kloster, die Gründung ihres Vorfahren Tedaldus, besonders gegen Ende ihres Lebens. Die Hs., die Warner veröffentlicht hat, ist im frühen 12. Jahrhundert entstanden. Sie enthält mit Blattwerk und Treppenmustern gefüllte, durch einzelne Tiere, menschliche Gestalten, Fratzen oder Blütenkelche belebte Arkaden für die Canones, Rankeninitialen und vor allem eine Anzahl von Zeichnungen aus dem Leben Christi mit den in die Darstellungen einbezogenen Bildern der Evangelisten. Die ziemlich großen Figuren füllen in auffällig regelloser Weise

das hohe Format der Seiten, der Zeichner verteilt die Szenen ohne jedes kompositionelle Interesse, ohne Rücksicht darauf, ob leere Flächen bleiben, ob an anderen Stellen ein Gedränge entsteht, oder ob die Figuren gelegentlich bis fast an den Rand reichen. Mehrmals klingt eine Querteilung in Streifen an, aber sie ist immer verwischt und durchbrochen, und bei der Austreibung aus dem Tempel gibt es ein wildes Getümmel. Dabei schimmern aber, wenn man jede Szene für sich betrachtet, oft gut komponierte Vorbilder durch (Fußwaschung, Gefangennahme, Abendmahl). Der Willkürlichkeit der Disposition entspricht eine eigentümliche Technik: ziemlich sparsame und lichte Federzeichnung, die aber ständig durchbrochen wird durch kolorierte Details, meist schmale Streifen, welche in sehr ungewöhnlicher Weise als Konturbänder die Form umziehen oder als Borten und Gürtel die Figuren zerschneiden. Auch Nimben und andere kleine Formen werden bemalt. Auf diese Weise bekommen die Bilder etwas Zerpflücktes, die farbigen Flecken drängen sich vor, es wird mühsam, die Formen zusammenzusuchen.

In der schweren Massigkeit der Gestalten, der Einfachheit der Silhouette, der sparsamen Innenzeichnung erinnern die Bilder an Untergruppe 1 der italienischen Riesenbibeln, jedoch hat die ziemlich schwerfällige Bewegung nicht das Eckige und Abrupte wie dort, vollzieht sich rundlicher und ruhiger; auch läßt sich eine Übereinstimmung der Einzelformen nicht nachweisen, eine direkte Beziehung nicht belegen. Die Ornamentik ist ja ebenfalls abweichend.

Im Anschluß an das New Yorker ist ein zweites, ebenfalls im 1/4 saec. XII, wohl aber etwas später als jenes entstandenes für Mathilde von Tuscien bestimmtes Werk zu nennen: die Vita Mathilids des Donizo von Canosa im Vatikan (lat. 4922). Daß sie in nächste Nähe des Evangeliars zu rücken ist, ergeben die Buchstabenformen der Zierschriften und die Rankeninitiale zu Anfang des Liber de principibus Canusinis. Die Bilder wirken zunächst etwas verschieden, die Technik ist teilweise Deckfarbenmalerei in einem wieder den Riesenbibeln verwandten Verfahren, teilweise Federzeichnung, aber in größeren Flächen und sinnvoller koloriert als in New York. Indessen ergeben sich doch auch beim Figürlichen Übereinstimmungen in der schweren Silhouette, der Bewegung, den leicht gebogenen Knien stehender Figuren in kurzen Kleidern (vgl. Taf. 103), der Wiedergabe der Haare als ein in einem Zug bis zum Halse heruntergeführter Wulst und manchen Einzelheiten der Gewandzeichnung (vgl. z. B. die leicht geschwungenen Doppellinien am Mantel des Bonifacius marchio in lat. 4922 mit denen am Oberschenkel des Marcus oder der Nativitas-Madonna in New York). Nach Bethmann, Mon. Germ. ist Vat. lat. 4922 das vom Autor korrigierte für Mathilde bestimmte Exemplar. Das bedeutet eine Lokalisierung auf das Apollonius-Kloster in Canosa, dessen Heilige ja auch durch ein Bild (Taf. 103) betont werden.

Taf. 103

Ein Weiterleben dieser Richtung ist bisher nicht zu konstantieren, und abgesehen von ihr läßt sich — soweit man sich bei dem völligen Mangel einer einigermaßen zureichenden Materialsammlung ein Urteil erlauben darf — bisher keine einzige, wenn auch kleine Gruppe aus dieser Zeit nachweisen. Daß es aber zu Beginn der hochromanischen Zeit weitere und sogar bedeutende Schulen gegeben hat, zeigt der vielleicht noch im späten 11. Jahrhundert entstandene Cod. 43 bei Chester Beaty. Die Initialen, die er zahlreich enthält, lassen in der saftig breiten Formgebung und lebensvollen sicheren Zeichnung die Gruppe der Mathilde-Hss. weit hinter sich. Den Körper dieser Initialen ziert meist nur Flechtwerk, dagegen füllen die Öffnungen menschliche Figuren und kühn bewegte, phantastische Tiere oder üppig wuchernde Blätter und Ranken. Millar (Katalog der Slg. Beaty) findet einige nicht ganz sichere Hinweise auf Nonantola; und wenn man die Figur des D Taf. 55 dieses Kataloges neben die bei Rizzo-Toesca Fig. 742 abgebildete Miniatur eines für Nonantola geschriebenen Evangeliars des Domschatzes ebenda hält, so scheint eine gewisse Verwandtschaft, besonders im Gewandstil, vorhanden. Indessen möchte ich das bloß nach den Abb. nicht entscheiden.

Das Evangeliar in Nonantola enthält noch eine zweite Art von Darstellungen, die ganz von deutschen Erzeugnissen abhängen (Rizzo-Toesca Fig. 741). Auch ein 1170 in Padua entstandenes und noch dort befindliches Evangeliar (Venturi Fig. 423—25) schreibt ein deutsches und zwar der Reichenauer Liuthar-Gruppe angehöriges Vorbild aus, und Toesca l. c. S. 1133 findet in dem Cod. C im Dom von Vercelli, der freilich nach Mazzatinti noch ins 11. Jahrhundert gehört, ebenfalls eine deutsche Vorlage benutzt. Andere oberitalienische Hss. saec. XII zeigen Byzantinisches mehr oder weniger stark wirksam.

Etwas festeren Boden gewinnt man erst wieder in spätromanischer Zeit mit zwei auf Verona lokalisierten Hss., deren eine als Vat. lat. 39 im Vatikan liegt, während die andere zu den Chigiani derselben Sammlung zählt. Beide, schon im frühen 13. Jahrhundert entstanden, enthalten zahlreiche Deckfarben-Illustrationen vielfach ungerahmt und auf Pergamentgrund, beide zeigen dieselben kurzen untersetzten Gestalten, dieselbe schwerfällige Bewegung und stumpfe Aktion, dasselbe Bestreben, durch dichte und für die vorgeschrittene Zeit noch sehr strenge Gewand- und Innenzeichnung, durch häufige und reichliche Ornamentierung der Flächen eine Belebung zu erreichen. Auch die Zeichnungsschemata im einzelnen stimmen überein.

Wieder fällt die lebhafte Aufnahme byzantinischer Elemente ins Auge, besonders in der Inkarnatbehandlung, den Gesichtstypen, der Art, wie auf dunklen Stoffen die Lichter oft feinlinig aufgesetzt sind u. a., ohne daß aber eine direkte Anlehnung an Byzanz angenommen werden muß.

Mit diesen beiden Veroneser Hss. lassen sich ein Berliner Codex (Phill. 1742) und ein Decretum Gratiani (Vercelli 25, Photo Libaert 1534 /35) zusammenstellen. Am offensichtlichsten ist die Verwandtschaft im Gewandstil. Dabei sind diese zwei Hss. älter als die beiden im Vatican, sie fallen noch ins spätere 12. Jahrhundert. Ob auch sie auf Verona zu lokalisieren sind, oder ob andere Klöster diese Richtung, welche Verwandtschaft mit den Bronzeplatten des zweiten späteren Stiles an der Tür von S. Zeno in Verona hat, ebenfalls pflegen, ist vorläufig noch nicht zu entscheiden, jedenfalls aber zeugt die Anzahl der Denkmäler — es ist die umfänglichste Gruppe hoch- und spätromanischer oberitalienischer Miniaturen, die wir bis jetzt kennen — für eine gewisse Beliebtheit des Stiles.

Unteritalien

Die erste Hs. saec. XII der Monte-Cassino-Schule, Urb. lat. 585, zwischen 1099 (Regierungsantritt Papst Paschalis II.) und 1105 (Tod des Abtes Oderisius) entstanden, bringt eine ganz starke Abwendung vom Byzantinischen, behält von den byzantinischen Elementen der Desideriuskunst nur einige Äußerlichkeiten bei, die beiden Miniaturen des Codex wirken rein abendländlisch. Die Konturen sind ganz vereinfacht, die lebendige byzantinisierende Gewandzeichnung mit ihren zarten Gabelungen und Häkchen ist ersetzt durch strenge, gerade, schematisierende und gern parallele Linien oder Spitzwinkel, die in byzantinischer Art hell auf dunklen Grund gesetzten Lichter kommen noch vor, doch ist für den Gesamteindruck eine gleichmäßige, ziemlich schwere Kolorierung einzelner Flächen im Wechsel mit ausgesparten Partien bestimmend. Mag in diesen Dingen eine Neigung zu stärkerer Romanisierung erkannt werden, so ist die Geistlosigkeit der Erfindung, die Plumpheit der Bewegung doch nur als ein rapider Niedergang gegenüber den Desideriuswerken zu bezeichnen.

Auch im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts tritt kein nennenswerter Aufschwung ein. Das Exultet Barb. lat. 592, das letzte figürliche Werk der Schule (etwa Mitte saec. XII) begnügt sich in sieben von zehn Darstellungen mit einem wortgetreuen Abschreiben des Desiderius-Exultet im Brit. Museum, ein bezeichnender Unterschied zu der vielfältigen Variation innerhalb der Desiderius-Exultet-Rollen selbst. Es zeigt aber, daß die Cassineser Miniatoren trotz geringer Leistungen an den allgemeinen zeitlichen Veränderungen teilnehmen, und erlaubt durch die ängstliche Genauigkeit der Anlehnung dies mit besonderer Sicherheit zu konstatieren. Im Gesamteindruck ist es eine ungebrochene Weiterführung des ärmlich-strengen Stiles des Urb. lat. 585 — am deutlichsten naturgemäß in den nicht kopierten Bildern, etwa dem des Imperators — nur sind die Proportionen etwas besser, die Bewegungen richtiger. Auch die Technik ist dieselbe wie in Urb. lat. 585, nur fehlen die hell aufgesetzten Lichter ganz. Taf. 105

Erfreulicher als die Beobachtung des schnellen Versandens der Tradition in Monte Cassino ist ein Blick auf die übrige unteritalische Produktion aus dem 12. Jahrhundert.

Hier findet die Desideriuskunst fruchtbareren Boden, ihre Überlegenheit wird fast von allen Stellen anerkannt, die meisten erhaltenen Buchmalereien bezeugen den rückhaltlosen Anschluß an die von dem Hauptkloster geschaffenen Formen. Dabei handelt es sich nicht um einzelne, durch mehrere Beispiele vertretene und in ihren Eigenheiten zu fassende Lokalschulen, sondern um vereinzelte Stücke von verschiedener Provenienz.

Die Übertragung des Desiderius-Stiles nach Benevent illustriert die in den ursprünglichen Teilen um 1119 geschriebene Chronik von Sta. Sophia (Vat. lat. 4939), deren Darstellungen teils Taf. 106

reine Federzeichnung teils die byzantinisierende Deckfarbenmalerei verwenden, und die auch in der Behandlung der Folien und den Initialen die Abstammung aus Monte Cassino nicht verleugnet. Das Byzantinische ist hier sehr stark, gegenüber Vat. lat. 1202 in keiner Weise abgeschwächt.

Auch in San Angelo in Formis, das ja seit langem mit Monte Cassino in enger Verbindung steht, übernimmt man den Desideriusstil. Er verfällt hier aber einer ziemlich starken Verrohung, wenigstens ist das in dem Regestum von San Angelo in Formis bei Capua der Fall (jetzt in Monte Cassino Regesto 4). Es ist nach Lowe wohl unter Abt Reinald (1137—66) entstanden (Publikation von Dom. M. Inguanez: Miniature e altre Riproduzioni del Regesto di San Angelo in Formis. Monte Cassino 1925). Die Figuren sind knochig und dürr mit überlangen Beinen, sperrig und hart in der Bewegung. Die Deckfarbentechnik, neben der in geringem Maße auch die reine Federzeichnung herangezogen wird, gefällt sich darin, einen gleichmäßig glatten Grund mit byzantinischen Lichtern dicht und oft in harten Flecken und Streifen anzufüllen, so daß der Eindruck einer ornamentierten Fläche entsteht und das Körperhafte ganz verloren geht. Die Darstellungen erinnern manchmal wieder leise an die barbarischen Bilder der Hrabanus-Maurus-Enzyklopädie (vgl. auch die Einfügung andersfarbiger Schattenstreifen, das seltsame unorganische Schlingwerk am Knie, s. Taf. 8 u. 9 d. gen. Publ.).

Eine wieder andere Version der Monte-Cassino-Tradition bietet die Chronik von San Vincenzo am Volturno, Barb. lat. 2724 (nach Lowe 1124—30). Die Darstellungen sind nicht alle von der gleichen Hand [1]). Diejenigen des Hauptillustrators bringen in der Vereinfachung der Faltenmotive besonders Anklänge an das Brevier der Mazarine (s. o.), sind aber frisch und unmanieriert; die Personen sind ziemlich untersetzt, nicht ohne Eleganz. Das Byzantinische spricht stark in der Formgebung, nicht in der Technik, welche die Figuren in manchmal farbig schattierter Zeichnung aus farbigen Gründen ausspart, ein Verfahren, das weder in Byzanz, noch in Unteritalien sonst üblich ist. Aufgesetzte byzantinische Lichter sind ganz selten und diskret. Als Ganzes sind diese Bilder sicher die ansprechendste und selbständigste der Ableitungen aus Cassinesischer Kunst.

Auch in der Initialornamentik der unteritalischen Hss. saec. XII beherrschen die Formen der Desiderius-Hss. das Bild. Die Tiere, das Flechtwerk, die weißen Punkte dazwischen u. a. findet man auch in dieser Zeit immer wieder, das Rankenwerk hält sich ebenfalls, nur wird im Detail das Regensburgische naturgemäß stärker verwischt. Die ausgesprochenen Knollenansätze der Ranken treten mehr zurück zugunsten größerer Blätter, wie sie schon in Vat. lat. 1202 auffielen. Auch die punktierten Gründe bleiben (z. B. Vat. lat. 4928 und 4939, beide in Benevent entstanden), ebenso die goldene Bemalung der Ranken neben der bunten und die Verbindung von Rankenwerk und Tieren (vgl. Taf. 106). Man trifft sie mit allen Einzelheiten noch in Hss. aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts; nur in der drahtigen schmalen Bildung der Ranken, in der harten Schärfe der Formgebung dokumentiert sich hier dann die späte Entstehung.

[1]) Z. B. fol. 35 fällt heraus durch eine schematischere, etwas andere Zeichnung, Gesichtstypen u. a.

# Verzeichnis der Tafeln.

## 1.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 3225. Vergilii Fragmenta. Aus der Bibliothek des Fulvius Ursinus 1602 in die Vaticana gelangt. Italien. Wahrscheinlich im 4., jedenfalls nicht nach dem 5. Jhdt. entstanden.

Fol. 71. Illustration zu Aeneis IX v. 107 s.: Naves in virgines conversae.

Lit. P. de Nolhac: Le Virgile du Vatican et ses Peintures = Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques XXXV, Paris 1897, p. 673. — Faksimile-Publikation: Codices e Vaticanis selecti photographice expressi vol. I. Rom, Danesi 1899. Ebda. ältere Lit. und Stichpublikationen. — Wilh. v. Hartel und Franz Wickhoff, Wiener Genesis = Beilage zu Bd. XV u. XVI d. Jahrb. d. kunsthist. Slgn. d. A. H. Kaiserhauses (1895), S. 95, wo aber nur kurz erwähnt. — Codices e Vaticanis selecti photographice expressi II (Publication des Vergil Cod. Vat. 3867) p. I f. Rom, Danesi 1902. — Franz Wickhoff, Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibl. = Jahrb. d. kunsthist. Slgn. d. A. H. Kaiserhauses XIV (1893), S. 198. Hier der nicht haltbare Versuch, die antiken Bildhs. als Schulbücher und den stilistischen stärkeren oder schwächeren Unterschied zur klassischen Malerei der Antike durch ein »nach dem Alter der Schüler abgestuftes Eingehen auf den Kindersinn« zu erklären.

## 2.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 6224 (Cim. 13). Aus Freising. Valerianus-Evangeliar. Auf dem ursprünglich letzten Blatt (fol. 202) die Inschrift EGO VALERIANVS SCRIPSI. Oberitalien (Verona?). Um 675.

Fol. 81. Ende des Matthäus-, Anfang des Johannes-Evangeliums.

Lit. Silvestre, Paléographie universelle, Bd. IV, Pl. 54 = Bl. 202, Paris 1841. — Henry J. White, Old Latin Biblical Texts No. III, Oxford 1888. — Swarzenski I S. 17, Anm. 24. 41. — Chroust Serie I, Lief. 6, Taf. VI, 1. — Beissel, Evangelienbücher S. 93 f. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 4, 39/40. 46. 148/149. Taf. 4—10. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 173. 178 ff. (Allgemeines über italien. vorkarol. Hss.) 187 f. 191.

## 3.

Leningrad, Öffentliche Bibliothek. Lat. Q. V. I. Nr. 14. Gregorius in Ezechielem. Aus St. Pierre in Corbie. Schule von Luxeuil. S. VIII 2/4.

Fol. 1'. Zierseite CRVX ALMA FVLGIT.

Lit. Delisle, Cabinet II, p. 430, 435. — Staerk, Manuscrits Latins I, p. 9. II, Titelbild und pl. XI—XIII. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 19. 53 f. 85 Anm. 174. Taf. 62—67. Ebda. mehr Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 171. 174. 194 ff. 196.

## 4.

Leningrad, Öffentliche Bibliothek. Lat. F. v. I. Nr. 2. Regula sci. Basilii Rufino interprete. Aus Corbie. Schule von Corbie. Um 700.

Fol. 1. Doppel-Arkade.

Lit. Staerk, Manuscrits Latins I, p. 12. 299 f. pl. XXXVI. II, pl. XVI. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 16. 65 ff. 186. Taf. 86. 87. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 173. Ebda. 196 ff. Behandlung der Schule von Corbie. — O. Dobiaš-Roždestvenski, Les anciens manuscrits latins de la Bibl. Publ. de Léningrad. I. 5.—7. siècles = Analecta medii aevi Fasc. III, S. 55. Leningrad 1929.

## 5.

Rom, Vaticana. Reg. lat. 316. Sacramentarium Gelasianum. Nordostfrankreich. Um 750.

Fol. 132. Zierseite Incipit liber secundus orationum et praefationum etc.

Lit. Ebner S. 238 u. oft. — H. A. Wilson, The Gelasian Sacramentary, Oxford 1894. p. XXIV—XXXII. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 17. 19 f. 76. 78 f. 81 f. 85—88. 217 f. Taf. 135—38. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 174. 199 ff. — Hans Lietzmann, Petrus und Paulus in Rom. 9. Aufl. 1927 S. 35 ff. — F. Ehrle et P. Liebaert, Specimina codicum latinorum vaticanorum. Editio iterata. Berlin, W. de Gruyter & Co., 1927, Taf. 20. Ebda weitere Lit.

**6.**

Autun, Bibliothèque de la Ville. Ms. 3. Gundohinus-Evangeliar. Aus dem Kloster scrm. Johannis et Mariae bei Autun. Ein nachträglicher, aber vom Schreiber stammender Eintrag gibt den Namen desselben »Gundohinus«, den (unbekannten) Ort »vosevio« und das Datum der Herstellung »anno tertio regnante gloriosissimo domino nostro pippino rege«. (Pippin wird 751 König, 754 vom Papst gesalbt.) Sog. Gruppe von Fleury.

Fol. 186. Evangelist Matthäus.

Lit. Franz Steffens, Lat. Palaeographie Taf. 31. 2. vermehrte Neudruckauflage. Berlin und Leipzig 1929. — Beissel, Evangelienbücher S151. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 13. 17. 32. 59—61. 74. 182—184. Taf. 78—84. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 174. 200 f.

**7.**

Dublin, Trinity College. Ms. 57. Evangeliar aus Durrow. Irland. Um 700.

Fol. 245'. Matthäus Symbol.

Lit. Abbot, Mss. of Trinity College p. 7. — Beissel, Evangelienbücher S. 106 ff. 332. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S.22. 25—28. 32 f. 35. 92—96. 125. 231 ff. Taf. 160—165. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 169. 176. 203 ff. — Saunders S. 13 f.

**8.**

Dublin, Trinity College. Ms. 57. Evangeliar aus Durrow. Irland. Um 700.

Fol. 78. Marcus-Anfang.

Lit. s. Taf. 7.

**9.**

Dublin, Trinity College. Ms. 58 (A. I. 6.) Evangeliar aus Kells. Irland. S. VIII in.

Fol. 32'. Evangelist.

Lit. Pal. Soc. Ser. I, pl. 55—58. 88. 89. — Abbot, Mss. of Trinity College p. 7. — Beissel, Evangelienbücher S. 109 f. 122. 332. — E. Sullivan, The Book of Kells. »The Studio« London, Paris, New York 1914 (mit farbigen Tafeln). — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 22. 27 f. 31—33. 35 f. 95—99. 118. 234 ff. Taf. 166—184. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 176. 203 ff. — Saunders S. 6 f. 10. 12 f. Taf. 4—7.

**10.**

Dublin, Trinity College. Ms. 58 (A. I. 6). Evangeliar aus Kells. Wie Taf. 9.

Fol. 130ª. Zierseite mit Marcus-Anfang (INITIVM EVANGELII IHV XPI).

Lit. s. Taf. 9.

**11.**

London, British Museum. Cotton Nero D. IV. Evangeliar aus Lindesfarne. Nach einem Eintrag des northumbrischen Glossators (s. X) von Eadfrith Bischof von Lindesfarne (698—721) zu Ehren Gottes, St. Cuthberts († 687) und der ganzen Brüderschaft der Heiligen auf dieser Insel geschrieben. Schule von Lindesfarne. S. VIII in.

Fol. 24'. Evangelist Matthäus. Beischriften: imago hominis O AGIOS MATTHEVS.

Lit. Pal. Soc. Ser. I, pl. 3—6. 22. — Beissel, Evangelienbücher S. 92. 104. 111 f. 297. 333. Ebda. weitere Lit. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 22 f. 25. 31 f. 34. 36. 112—116. 139. 262—269 und oft. Taf. 223—244. Ebda. weitere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 176. 203. 205. 206. 209—211. — Eric George Millar, The Lindesfarne Gospels printed by Order of the Trustees of the British Museum. London 1923 (Faksimile-Publikation mit zahlreichen Literatur-Nachweisen). — Saunders S. 12. Taf. 1—3.

**12.**

Florenz, Laurentiana. Cod. Amiatinus 1. Altes und Neues Testament außer Baruch. Aus der Abtei S. Salvatore sul Monte Amiata, wohin Abt Peter den Codex Ende des 9. Jhdts. schenkte. Abt Ceolfrid führte das Buch als Geschenk für Papst Gregor II. auf seiner letzten Romreise, auf der er unterwegs 716 in Langres starb, mit sich (vgl. die Ende saec. IX veränderten Widmungsverse, Pal. Soc. II, pl. 66). Die ersten 8 Blatt in engem Zusammenhang mit dem Cod. grandior Cassiodors und nach der Ansicht mancher Gelehrten italienisch. Der Hauptteil sicher in Wearmouth-Yarrow (Northumbrien) von einem nordenglischen (oder italienischen?) Künstler ausgemalt. Die Handschrift ist einer der drei Pandectes, die Ceolfrid nach Bedas Bericht herstellen ließ, Terminus post ist also der Regierungsantritt Ceolfrids (690), Terminus ante sein Tod (716). Der Terminus post kann wohl bis ziemlich dicht an Ceolfrids letzte Reise heraufgerückt werden, denn die Widmungsverse fol. 1 scheinen durchaus gleichzeitig mit der umgebenden Arkade entstanden, nicht später in sie eingefügt, und diese Arkade selbst zeigt nach Zimmermann (S. 262) »die gleiche Formation« wie die zum Hauptteil gehörenden Kanonbögen.

Fol. 769'. Maiestas domini.

Lit. G. B. de Rossi in der Einleitung zu den Codices Pal. lat. bibliothecae Vaticanae p. LXXV ff. Romae 1886. — Pal. Soc. Ser. II, Pl. 65 und 66. — G. B. de Rossi, La bibbia offerta da Ceolfrido abb. al sepolcro di S. Pietro. Al Sommo Pontifice Leone XIII ommaggio giubilare della Biblioteca Vaticana. Rom 1888. — Corssen, The Academy 1887 u. 1888. — Guido Biagi, Riproduzioni di manoscritti miniati. Tav. IV—VII. Florenz 1914. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 111/13. 260 ff. u. oft. Taf. 222* u. **. Fig. 24. Ebda. weit. Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. 206—209 mit weit. Lit. Ang.

## 13.

Stockholm, Königliche Bibliothek. Codex aureus. Evangeliar aus Canterbury. Schule von Canterbury. S. VIII 3/4.

Fol. 150'. Evangelist Johannes.

Lit. Johann Belsheim, Codex aureus sive quatuor evangelia ante Hieronymum latine translata qui in Bibliotheca Holmiensi asservatur. Christiania 1878. — Swarzenski I, S. 8. 17, Anm. 26 mit Lit.-Angab. — C. M. Stenbock, Bland Handskrifter på kungl. Biblioteket (Separat ur Aftonbladet). Stockholm 1913. — M. R. James, Libraries p. XXIV. — Beissel, Evangelienbücher S. 130. 332. — Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 131—133. 286 ff. u. oft. Taf. 204. 280—86. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 170. 171 ff. 176. 212 ff.

## 14.

London, British Museum. Tib. C. II. Bedae historia ecclesiastica. Canterbury. Gegen 800.

Fol. 5. Initiale mit Zierschrift: BRITANIA OCEANI INSVLA CVI QVONDAM zu Anfang des 1. Buches.

Lit. Zimmermann, Vorkarol. Min. S. 135. 138. 141. 144. 294. Taf. 291 u. 292. Ebda. die ältere Lit. — Haseloff, Vorkarol. Buchm. S. 176.

## 15.

Trier, Stadtbibliothek. Cod. 22. Ada-Evangeliar. Schon s. XII in St. Maximin in Trier, woher die Hs. stammt. Auf Befehl der »mater Ada ancilla Dei« geschrieben und mit kostbarem Metalleinband versehen. Diese Stifterin wird nach einer erstmalig im Ausgang s. XIII nachweisbaren Trierer Tradition vielfach mit einer Schwester Karls des Großen identifiziert. Adagruppe. Spätes 8. Jh.

Fol. 85'. Evangelist Marcus.

Lit. Ada-Hs. passim. Ebda. zahlreiche Abb. — Michel I, 1, S. 336 ff. — Beissel, Evangelienbücher S. 174 ff. 178 f. 306. 333. — Boinet Pl. 7 B u. 8. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen Bd. I, S. 5 ff. mit ausführl. Lit.-Angab. — Hermann S. 57. — Wilhelm Köhler, Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stils in der Buchmalerei = Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen S. 255. Düsseldorf, Schwann. 1926. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. Bd. I, Taf. 29. S. 11 ff. mit weiteren Lit.-Angab.

## 16.

Wien, National-Bibliothek. Cod. 1861. Psalter in Goldschrift. Von dem Schreiber Dagulf zwischen 783 und 795 im Auftrage Karls des Großen als Geschenk für Papst Hadrian I. geschrieben (vgl. Hermann, wo auch die Widmungsgedichte abgedruckt). Die Hand des Dagulf sehr verwandt der Hd. 1 der Adahs., die Beer und Steffens mit der des Godescalc (Paris, Nouv. acquis. Cod. 1203) identifizieren. Adagruppe.

Fol. 24'/25. Titelseite und Anfang von Psalm 1.

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 3, Anm. — Michel I, 1, S. 338. — Hermann S. 57 ff. Ebda. weitere Abb. und ausführl. Zusammenstellung der Literatur. Darunter besonders wichtig: Chroust Ser. I, Lief. XI, Taf. 4 mit Lit.-Ang. — Rud. Beer, Monumenta palaeographica Vindobonensia I. Lief. S. 29 ff. Leipzig 1910. Mit Farbtafeln und Lit.-Ang. — Boinet Pl. VI.

## 17.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Cod. 462 (früher 18 723). Evangeliar aus St. Victor in Xanten, wo es sich nach einem s. X eingetragenen Schatzverzeichnis von St. Victor damals schon befand. Sog. Palastschule. S. IX in.

Fol. 16'. Christus auf der Weltkugel thronend und die 4 Evangelisten mit ihren Symbolen. Außerdem enthält die Hs. nur noch 1 Evangelistenbild (Abb. 49 bei Beissel, Evangelienbücher).

Lit. Ada-Hs. S. 73 f. — Gheyn I, S. 289. — Swarzenski, Reims S. 84. 86. — Michel I, 1, S. 335 f. — Beissel, Evangelienbücher S. 171 ff. 331. 333. Abb. 48 u. 49. — Boinet Taf. LX, B. — Clemen, Monumentalmalerei S. 707. Ebda. weitere Lit. — Cook, Painted panels II, S. 11. — Wilhelm Köhler, Die Denkmäler der karoling. Kunst in Belgien = Belgische Kunstdenkmäler, hrsg. von Paul Clemen I (1923), S. 3 mit Abb. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, S. 9.

## 18.

Wien, Schatzkammer. Purpur-Evangeliar. Sog. Palastschule. S. IX in.

Fol. 77. Marcus-Initium.

Lit. Joseph Ritter von Arneth, Über das Evangeliarium Karls des Großen in der K. K. Schatzkammer. Wien 1864 = Denkschriften d. Wiener Akademie d. W. Phil. hist. Kl. XIII, S. 85 ff. Mit bunten Tafeln. — Beissel, Das Karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters = Zeitschrift f. christl. Kunst I, 1888. — Ada-Hs. S. 72 f. Taf. 20—22. — Swarzenski I, S. 7. 17, Anm. 24. — Swarzenski, Reims S. 81. — Michel I, 1, S. 335 f. — Wilhelm Köhler, Berichte des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1911, S. 80. — Boinet Pl. LVIII u. LIX. — Clemen, Monumentalmalerei S. 707 f. — Julius v. Schlosser, Die Schatzkammer des A. H. Kaiserhauses in Wien, S. 36 ff. Taff. I u. II. Wien 1918. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, Taf. 21.

## 19.

Utrecht, Universitäts-Bibliothek. Cod. 32. Psalter. Schule von Reims oder Hautvillers. S. IX 1/3.

Fol. 41'. Wortillustration zu Ps. LXXII.

Lit. Latin Psalter in the University Library of Utrecht, photographed and produced in facsimile by Spencer, Sawyer, Bird & Co., Facsimileausgabe der Pal. Soc. London 1874. — The Athanasian Creed in connexion with the Utrecht Psalter by Sir Thomas Duffus Hardy. — The Utrecht Psalter. Reports adressed to the Trustees of the Brit. Mus. on the Age of the Ms. by E. A. Bond, E. M. Thompson etc. Preface by A. Penrhyn Stanley. London 1874. — Sir Thomas Duffus Hardy, Further Report on the Utrecht Psalter. London 1874. — Walter de Gray Birch, History Art and Palaeography of the Utrecht Psalter. London 1876. — Anton Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Ma. = Abhandlungen d. Sächs. Gesellsch. d. W. VIII, S. 228. Leipzig 1883. — Goldschmidt, Utrecht Psalter = Repertorium f. Kunstwissensch. XV (1892), S. 156. — Paul Durrieu, L'Origine du Psautier d'Utrecht = Mélanges Julien Havet. Paris 1895. — Goldschmidt, Albanipsalter S. 10. — H. Graeven, Die Vorlage des Utrecht-Psalters = Repertorium f. Kunstwissenschaft XXI (1898), S. 28. — J. J. Tikkanen, Die Psalter-Illustration im Ma. Heft III. Der Utrecht-Psalter. Helsingfors und Leipzig 1900. — Swarzenski, Reims S. 82 f. und passim. — Michel I, 1, S. 361 ff. — Herbert S. 92. 104. 106—11. Pl. XII. — Boinet Pl. LXI—LXV. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I. S. 5. 23—27. 30. 66 f. — Clemen, Monumentalmalerei S. 85. 158. 161. 167. — Marc Rosenberg, Das Stephanus-Reliquiar im Lichte des Utrecht-Psalters = Jahrb. d. Preuß. Kunstslgn. 1922, S. 169 ff. — Friend, St. Denis S. 72. — Millar Pl. I u. S. 5. — Saunders S. 32 ff.

## 20.

Berlin, Staatsbibliothek. Cod. Ham. 253. Evangeliar aus Stablo (nach späterem gotischen Eintrag). Mit Initialen im Stil des Ebo-Evangeliars. Die Kanontafeln in anderem Stil. S. IX.

Fol. 40. Zierseite „Liber Generationis".

Lit. J. Kirchner, Das Staveloter Evangeliar = Mittelalterliche Hss., Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering. S. 160 ff. Leipzig, Hiersemann 1926. Ebda. weit. Lit., von der besonders zu beachten Swarzenski, Reims 1902, S. 93. 97.

## 21.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 9428. Sacramentar. Unter Bischof Drogo v. Metz (826—855) und zwar gegen Ende seiner Regierungszeit — sein Name und Todestag sind in der Liste der Metzer Bischöfe mit Goldschrift aus. gezeichnet und seine unmittelbaren Nachfolger sind von anderer Hand eingetragen — für eine Metzer Kirche ausgeführt. Metzer Schule.

Fol. 58. Initiale D (eus qui hodiernea die) zur Kollekte der 3. Messe des Oster-Officiums. In der Buchstaben-Öffnung die Frauen am Grabe, im Rahmen Christus, der Maria Magdalena und 2 Frauen erscheint (Joh. XX, 17 und Matth. XXVIII, 9).

Lit. Delisle, Cabinet II (1874), p. 14 No. 8. III (1881), p. 262 f. Ebda. die ältere Lit. — Delisle, Mémoirs sur d'anciens sacramentaires = Mémoirs de l'Institut de France XXXII (1886), p. 100 ff. — Swarzenski, Reims S. 96 f. — Michel I, 1, S. 364 f. — H. Netzer, L'introduction de la messe romaine en France sous les Carolingiens. S. 84—87. Paris 1910. — Merton S. 44, Anm. 39. — Louis Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturg. Hss. I, S. 1 ff. Taf. I—XXVIII. Metz und Frankfurt 1912. Ebda. weit. Lit. — Boinet Pl. LXXXVI—XC. — Goldschmidt, Elfenbein-Skulpturen I, S. 36, 40 ff. Ebda. zahlreiche Literatur-Nachweise. — Leroquais Bd. I, S. 16 ff., Pl. VII—IX. — Mâle p. 86 f. 89. — Lauer p. 12. 105 ff. Pl. IV a.

## 22.

London, British Museum. Add.Ms. 10 546. Bibel aus Moutiers-Grandval. Schule von Tours. Gegen Mitte s. IX.

Fol. 5'. Geschichte der ersten Menschen.

Lit. Catalogue of Ancient Mss. in the British Museum II, S. 1—4. Mit 2 großen Abb. London 1884. — Delisle, École Calligraphique 1ère partie, S. 8. — Berger S. 209 ff. 389 und oft. Ebda. weit. Lit. — Leitschuh S. 83. Ebda. d. ältere Lit. — Ada-Hs. S. 76 ff. — Michel I, 1. S. 357 f. — Beissel, Evangelienbücher S. 185. 187. 190. 330. 333. — Herbert S. 95. Pl. XI. — Boinet Taf. XLIV—XLVI. — Quentin S. 274 f. — Warner, Reproductions IV, Pl. IV.

## 23.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 1. Sog. 1. Bibel Karls des Kahlen. Von Abt Vivian von St. Martin in Tours (845—51) Karl dem Kahlen gewidmet. Schule von Tours. S. IX Mitte.

Kanontafel (nach Omont Taf. XI).

Lit. Delisle, Cabinet III (1881), S. 20 No. 4. — Delisle, École Calligraphique 1ère Partie, S. 7. — Aug. de Bastard, Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve conservée à Paris. Paris 1883. — Berger S. 215 ff. 399 u. oft. Ebda. weit. Lit. — Bastard Pl. CLIII—CLXXVI. — Ada-Hs. S. 80 ff. — Leitschuh S. 84. Ebda. weit. Lit. — Swarzenski I, S. 142. — Michel I, 1, S. 355. 357 f. — Beissel, Evangelienbücher S. 189 u. oft. — H. Omont, Peintures et Initiales de la 1ère Bible de Charles le Chauve. Paris. Imprimerie Berthaud Frères (Veröffentlichung des Département de Mss. d. la Bibliothèque Nationale). Faksimilepublikation. — Boinet Pl. XLVII—LV. — Swarzenski II, S. 54 Anm. 2, 74 Anm. 1. — Camille Couderc, Les enluminures des manuscrits du moyen âge (du VIe an XVe siècle) de la Bibl. Nat. Pl. XIX u. XX. Paris 1927. — Martin, Joyaux Fig. XVI. XVII. S. 14 ff.

## 24.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 257. Sog. Evangeliar Franz II. (Die Bezeichnung rührt von dem Einband her, der aber in Franz I. seinen Urheber hat). Anglo-fränkisch. S. IX Mitte.

Evangelist Marcus und sein Symbol. Auf dem Buch: Marcus evangelista dei (?).

Lit. Bastard Pl. CLXXXII—CLXXXVIII. — Berger S. 284 ff. 402 u. oft. — Ada-Hs. S. 95. — Leitschuh S. 82. Ebda. weit. Lit. — Haseloff, Egb. Ps. S. 47. 98. — Swarzenski I, S. 91. — Swarzenski, Reims S. 95. — Michel I, 1, S. 367 ff. — Beissel, Evangelienbücher S. 197. 199. 330. Ebda. weit. Lit. — Boinet Taf. XCVII—XCIX. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, S. 60. 65. — Clemen, Monumentalmalerei S. 66. — Hermann S. 80. — Lauer p. 13 f. 55 ff. Pl. V u. VI.

## 25.

Arras, Bibliothèque de la Ville. Ms. 1045. Evangelistar aus St. Vaast in Arras. Anglo-fränkisch. S. IX Mitte.

Fol. 8. Zierseite mit Johannes Anfang IN PRINCIPIO. Zum Weihnachts-Evangelium. In den Rahmenecken die 4 Evangelisten.

Lit. Delisle, St. Vaast. — Ada-Hs. S. 96. — Berger S. 284. — Leitschuh S. 83. — Michel I, 1, S. 367. — Boinet Taf. XCIII—XCVI. — Vgl. über die Schule auch Hermann S. 79/80.

## 26.

Rom, S. Paolo fuori le mura. Karolingische Bibel, sog. Bibel von S. Callisto. Wenigstens seit s. IX in S. Paolo. Nach dem höchst selbstbewußten Schreibervers und den Versen des Widmungsbildes von Ingobertus für »Carolum regem« geschrieben (abgedruckt v. Traube in d. Mon. Germ. hist. Poet. lat. m. ae. III, p. 257 ff.). Berger, Friend u. a. sehen in dem Herrscher Karl den Kahlen und in der Frau neben ihm, auf welche sich die Beischrift »Nobilis ad levam conjux de more venustat / Qua insignis proles in regnum rite paretur« bezieht, seine Gemahlin Hermintrudis. Damit wäre eine Datierung zwischen 842 und 869 gegeben. Haseloff datiert gegen 880 und bezeichnet den Fürsten als Karl den Dicken, auch Janitschek, Leitschuh und Beissel setzen die Hs. in die Zeit Karls d. Dicken. Stilistisch wirkt der Cod. entwickelter als der Cod. aureus v. St. Emmeram, so daß man sich eher für die Haseloffsche Ansicht entscheiden wird. Auch ist die Bezeichnung der Frau als Hermintrudis nicht ganz klar. Vielmehr weist das »paretur« der Inschrift eher auf die Gattin Karls d. Dicken, Karl d. Kahle hatte ja in Ludwig d. Stammler schon einen Sohn. Sollte sich die Bezeichnung Hermintrudis doch als zutreffend erweisen, so müßte man den Cod. jedenfalls ganz an den damit gegebenen Terminus ante heranrücken. Schule von St. Denis (sog. Schule von Corbie).

Fol. 185. Salomo reitet auf Davids Maultier nach Gihon, wird dort von Zadok gesalbt und vom Volke als König begrüßt. (1. Kön. I. 38 ff.). Urteil Salomonis.

Lit. Westwood, The Bible of the Monastery of Saint Paul near Rome. Oxford 1871. Mit 38 Photos von Parker. — Delisle, St. Vaast S. 17 mit 1 Abb. — Ada-Hs. S. 99 ff. — Berger S. 292. 412 u. oft. Ebda. weitere Lit. — Venturi II, S. 320 ff. Fig. 233—242. — Michel I, 1, S. 333. 372. — Paul Durrieu, Ingobert, un grand calligraphe du IXe siècle = Mèlanges Émile Chatelain S. 1 ff. Paris 1910. Ebda. weit. Lit., kurze Aufzählung der Darstellungen und 1 Taf. — Beissel, Evangelienbücher S. 169 f. 330. 333. — Haseloff, Egb. Ps. S. 101 u. 103. — Swarzenski II passim. — Boinet Taf. CXXI—CXXX. — Clemen, Monumentalmalerei S. 66 u. oft. Ebda. Abb. auf S. 66 u. 721 sowie weit. Lit. — Friend, St. Denis S. 70 ff. — Friend, Speculum S. 65. — Rizzo-Toesca p. 392/3. Fig. 239.

## 27.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 14 000 (Cim. 55). Cod. aureus von St. Emmeram. Evangeliar, von den Brüdern Berengarius und Liuthardus 870 für Karl den Kahlen geschrieben. Fol. 126 in tironischen Noten: aliquantisper sancte Petre intercede pro nobis. Durch Kaiser Arnulf nach St. Emmeram geschenkt, unter Abt Ramwold von St. Emmeram (975—1000) restauriert. Die Hand des einen der beiden Schreiber kehrt in dem derselben Schule angehörigen Psalter Karls des Kahlen (ms. lat. 1152 der Bibl. Nat. in Paris) wieder. Schule v. St. Denis (sog. Schule von Corbie).

Fol. 17. Zierseite: Liber Generationis etc. — Abraham.

Lit. Ada-Hs. S. 98 f. — Swarzenski I, S. 29 u. oft. — Chroust I, Lief. II, Taf. 2—5. Ebda. weit. Lit. — Michel

I, 1, S. 371. — Boinet Pl. CXV—CXX. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, S. 23. 25. 81. — Clemen, Monumentalmalerei S. 66. 131. 258. 510—12. Ebda. S. 66 weit. Lit. — Friend, St. Denis S. 70 ff. — Friend, Speculum S. 62 u. 65. — Georg Leidinger, Codex aureus. Ebda S. 4 ff. die ältere Lit.

## 28.

St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 22. Psalterium aureum. St. Gallen. S. IX 2/2 (vor 883 begonnen).

Pag. 2. David mit den Musikern. Der gleichen Darstellung im Psalter Karls des Kahlen (Paris, bibl. Nat. lat. 1152) sehr verwandt (s. Goldschmidt l. c. Taf. 68).

Lit. Rahn, Psalterium aureum passim — Chroust Ser. I, Lief. XV, Taf. 8. 9. Ebda. die ält. Lit. — Merton S. 38 ff. 55. 58 ff. — Landsberger S. 21. 23. 25 ff. 33. 37 ff. (45 ff.). — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 35. 163. — Clemen, Monumentalmalerei S. 161. 721. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, Taf. 67.68 a. S. 22. Ebda. weit. Lit.

## 29.

St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 23. Psalter, von Folchard auf Veranlassung »Hartmoti praeceptoris« geschrieben (vgl. die Verse S. 26 u. 27, abgedruckt bei Merton S. 34 u. Landsberger S. 30). St. Gallen. S. IX 3/4 u. zwar vor 872 (Wahl des Hartmotus praeceptor zum Abt) entstanden. Folchard ist seit 855 als Urkundenschreiber zu verfolgen.

Pag. 31. Zierseite Beatus vir qui.

Lit. Rahn, Psalterium aureum passim. — Chroust Ser. I, Lief. XIV, Taf. 9. 10. Ebda. ält. Lit. — Merton S. 33 ff. 41. 55. 57 f. — Landsberger, Folchard-Psalter. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 163. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, Taf. 70 b. 71. S. 22.

## 30.

Trier, Stadtbibliothek. Cod. 24. Egbert-Codex (Perikopenbuch). Von Kerald und Heribert für Erzbischof Egbert von Trier (977—93) ca. 980 auf der Reichenau gefertigt.

Fol. 26'. Heilung des Besessenen von Gerasa (Marcus V, 1—14 vgl. Matth. VIII, 28—34, Lucas VIII, 26—37). Beischriften: Urbis Gerasenorum. Pastores. Apostoli. Jesus Christus. Grex porcorum.

Lit. Kraus, Codex Egberti. — Beissel, Otto-Hs. S. 9 ff. — Voege, Malerschule passim. — Voege, Ein Verwandter des Codex Egberti = Repertorium f. Kunstwissenschaft XIX (1896), S. 105. 125. — Haseloff, Egb.-Ps. S. 59 ff. passim. — Schramm S. 81 f. — Boeckler, Reichenau S. 977 ff. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 4—6. S. 4 ff.

## 31.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 4453 (Cim. 58). Sog. Evangeliar Otto III. Aus dem Domschatz von Bamberg. Die Deutung des Herrscherbildes ist strittig: Otto III. oder Heinrich II.? Der erstere ist wahrscheinlicher. Dann fällt die Hs. (nach dem Widmungsbild mit der huldigenden Slavinia) zwischen 997 und 1002. Sollte doch Hein-II. gemeint sein, müßte sie nach dem Stil ganz im Anfang seiner Regierung entstanden sein. Reichenauer Schule.

Fol. 103'. 1. Sturm auf dem Meere, 2. Heilung des Besessenen von Gerasa. Zu 1. vgl. den Aachener Ottonen-Codex, zu 2. außerdem den Codex Egberti.

Lit. Voege, Malerschule S. 7 ff. u. oft. — Haseloff, Egb.-Ps. S. 72 ff. u. passim. — Chroust Ser. I, Lief. XIX, Taf. 8—10. — Leidinger, Min. I, Tafel 27. Ebda. S. 5 ff. die ältere Lit. sehr sorgfältig zusammengestellt. — Leidinger, Meisterwerke Taf. 5. 6. S. 10 f. 25 f. — Schramm S. 59 ff. 69 f. — Boeckler, Reichenau S. 989 f. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, Taf. 24—29, S. 33 f. 36.

## 32.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 4452 (Cim. 57). Perikopenbuch aus dem Domschatz in Bamberg, wohin König Heinrich II. es geschenkt hatte (vgl. die S. 3 bei Leidinger abgedruckten Widmungsverse und das Widmungsbild mit den Patronen des Bamberger Domes). Dadurch die Datierung zwischen 1007 (Gründung des Bistums Bamberg) und 1014 (Kaiserkrönung Heinrichs II.) gegeben. Reichenauer Schule.

Fol. 12. Zierseite In principio erat verbum. Zu Anfang der 3. Perikope für den Weihnachtstag.

Lit. Voege, Malerschule S. 112 und oft. — Haseloff, Egb.-Ps. passim. — Chroust Ser. I, Lief. XX. Taf. 2—4. — Leidinger, Min. V, Taf. 9. — Wölfflin S. 14 ff. — Schramm S. 56 ff. — Leidinger, Meisterwerke Taf. 8—11. — Boeckler, Reichenau S. 992 ff. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. Taf. 35—38 a. S. 34.

## 33.

Gotha, Landesbibliothek. I. 19. Codex aureus aus Echternach (Evangeliar). Auf dem goldenen Einband sind Otto III., Theophano und die Echternacher Patrone dargestellt. Damit ist er als Geschenk Ottos oder seiner Mutter oder auch beider an Echternach gekennzeichnet und seine Datierung auf die Zeit zwischen 983 (Regierungsantritt Ottos) und 991 (Tod Theophanos) gegeben. Der Cod. selbst ist gleichzeitig mit dem Einband und offenbar von vornherein mit ihm zusammengehörig. Schule von Echternach.

Fol. 53. Austreibung aus dem Tempel. Krankenheilung am Teich Bethesda. Speisung der 5000. Heilung des Bessesenen von Gerasa. Über den Bildern die Verse: Expulit hoc templo deus, hunc dat surgere lecto / Panibus his quinque saciavit milia quinque / Daemonibus pulsis fit dira vesania porcis. Über dem Besessenen rechts Legio doemoniorum. Über dem Besessenen links stand wohl Daemoniacus.

Lit. Jahrbücher d. Ver. von Altertumsfreunden im Rheinland 70, S. 78 ff. — Beissel, Otto-Hs. S. 18 ff. — Voege, Malerschule S. 380 f. Ebda. weit. Lit. — Braun S. 94 ff. — Swarzenski I, S. 53, 110 Anm. 113 f. 115 Anm. 144, Anm. — Haseloff, Egb.-Ps. passim — Steph. Beissel, Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dome zu Goslar in d. Bibliothek zu Upsala. Düsseldorf, Schwann 1900 (erweiterter Abdruck aus d. Zeitschr. f. christl. Kunst XIII) S. 6. 22. — Michel I, 2, S. 726 f. — Swarzenski II, passim. — Chroust Ser. II, Lief. 9, Taf. 7—10. Ebda. weit. Lit. — Schramm S. 65. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, S. 11 ff. Taf. 43 ff.

**34.**

Gotha, Landesbibliothek I, 19. Codex aureus aus Echternach. Wie Taf. 33.

Fol. 4. Zierseite Beato papae Damaso Hieronymus.

Lit. s. Taf. 33.

**35.**

Berlin, Staatsbibliothek. Theol. lat. fol. 1. Evangeliar aus Herford (sog. Cod. Wittechindeus). Fulda. Um 975.

Fol. 14'. Evangelist Matthäus. Auf dem Mauerwerk: Sanctus Matheus; auf dem Spruchband: Liber generationis Jesu Christi.

Lit. Die Hss.-Verzeichnisse der Königl. Bibl. zu Berlin XIII. Verzeichnis der lat. Hss. v. Valentin Rose II, S. 42 ff. Berlin, Asher 1901. — Haseloff, Egb.-Ps. S. 128. — Beissel, Evangelienbücher S. 128. — Zimmermann, Fulda S. 58 ff. 82. — Swarzenski II, S. 28, Anm. 2. — Boinet Pl. XXV. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II, S. 17. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. I, Taf. 60. S. 20 u. 52 f.

**36.**

Göttingen, Universitäts-Bibliothek. Cod. theol. fol. 231. Sacramentar für Fulda. Fuldaer Malerschule. Gegen 975.

Fol. 82. Zierseite mit Pfingsten und Initiale D (eus qui hodierna die). Zur Pfingstlesung.

Lit. Verzeichnis der Hss. im Preuß. Staate. Die Hss. in Göttingen 2 (1893), S. 440 ff. — Zimmermann, Fulda S. 2 ff. — Georg Richter und Albert Schönfelder, Sacramentarium Fuldense saec. X = Quellen und Abhdlgn z. Geschichte der Abtei und Diözese Fulda IX, S. 113 und passim. Taf. 26. Fulda 1912. Ebda. weitere Abb. u. S. X f. weit. Lit. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 106. S. 23.

**37.**

Darmstadt, Landesbibliothek. Ms. 1640. Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede (Westfalen) mit Widmungseintrag (Hunc librum scae. Walburgae Hilda abbatissa pro se suisque) und Aufzählung von anderen Gegenständen, die Hitda dem Kloster geschenkt hatte. Köln. 20er oder 30er Jahre des 11. Jh.

Fol. 117. Der Sturm auf dem Meere.

Lit. Ludorff, Meschede S. 59. Mit Abb. aller Miniaturen. — Chroust Ser. II, Lief. 23, Taf. 10. Ebda. weit. Lit. — Ehl S. 108 ff. Abb. 46—50. 52—56. Vgl. dazu die Rezensionen: Bange S. 1994, Boeckler S. 242, Köhler S. 205. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 86 und 87. S. 19 f. Ebda. weit. Lit.

**38.**

Freiburg (Breisgau), Universitäts-Bibliothek. Cod. 360 a. Sacramentar. Köln. Saec. XI 3/4.

Zierseite V (ere dignum etc.). Im Rahmen Büsten, wie man sie in Köln und schon vorher in Trier öfter findet. Dieselbe Komposition in einer gleichzeitigen und zur gleichen Gruppe gehörigen Hs. in der Bibliothek Zamoyski in Warschau (Kopera Taf. 1. 2). Die Beziehungen der Kölner Buchmalerei zu St. Denis sind auch in einer bisher unbeachteten Kölner Hs. in Leningrad Q v. 1. 45 (Staerk II Taf. 58) deutlich. Unbekannt ist ferner die Kölner Hs. theol. lat. fol. 25 in Berlin.

Lit. Braun S. 8 ff. mit Taf. — Bange, Abdinghofer Evglr. Ebda. weit. Lit. — Ehl S. 210 ff. Abb. 88. — Bange, Ehl-Rezension S. 1995. — Boeckler, Ehl-Rezension S. 242. — Köhler, Ehl-Rezension S. 205. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 96 b. S. 21.

**39.**

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 4456 (Cim. 60). Sacramentar für König Heinrich II. (1002—14) in Regensburg geschrieben.

Fol. 11'. Heinrich II. thronend mit Schwert- und Schildträger und huldigenden Provinzen. Beischrift:

Ecce triumphatis terrarum partibus orbis.
Innumere gentes dominantia iussa gerentes.
Muneribus multis venerantur culmen honoris.
Talia nunc gaude fieri rex o benedicte.
Nam ditione tua sunt omnia iura subacta.
Hec modo suscipias celi sumpture coronas.

Lit. Swarzenski I, S. 63 ff. und oft. Taf. 12. 14. 16—27. Ebda. die ältere Lit. und zahlr. Abb. — Michel I, 2, S. 733 f. — Buberl, Salzburger Buchm. S. 56. — Swarzenski II, S. 34. 40 Anm. 4. 46 Anm. 2. 48. — Leidinger, Meisterwerke S. 12. 26. Taf. 12. 13. — Bange, Malerschule S. 31, 62 Anm. 64 Anm. 82. 103. — Leidinger, Codex aureus S. 125. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 72—75. S. 42 f.

**40.**

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 13 601 (Cim. 54). Perikopenbuch (nicht in der Reihenfolge des Kirchenjahres angeordnet). Regensburger Schule. Von der Äbtissin von Niedermünster Uota von Kirchberg (1002—25) ihrem Kloster gestiftet (vgl. das Dedikationsbild und die Darstellung des Patrons von Niedermünster, des hlg. Erhard).

Fol. 3'. Kruzifix mit Vita und Mors. Im Rahmen Sol und Luna, Ecclesia und Synagoge, Auferstehende und der zerrissene Tempelvorhang.

Inschriften. Links neben dem Bild: ł istū (lege istud?) scema crucis typicum meditatur vita bonorum.

Im äußeren Rahmen:

Mistica more crucis fit conversatio iustis.
Lux operum latum tenet et permansio longum.
Caelica spes titulus secreta deique profundum.

Bei der Ecclesia: Pia gratia surgit in ortum.
Bei der Synagoge: Lex tenet occasum.
Bei Sol: Igneus sol obscuratur in aethere quia sol iustitiae patitur in cruce.
Bei Luna: Eclypsin patitur et luna quia de morte Christi dolet ecclesia.
Bei den Auferstehenden: Terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit.
Bei dem zerrissenen Vorhang: Velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est.
Im Rahmen der oberen Ellipse:

Arce crucis herebum cosmum loetumque diablum.
Haec patris omnipotens vicit sapientia Christus.

Auf dem Kreuz über dem Haupt Christi:

Sublimis spes remuneratio bonorum operum.

Auf dem unteren Ende des Kreuzes:

Quam incomprehensibilia iudicia eius profundum.

Auf dem Querbalken:

Latitudo sanctae crucis bona opera caritatis latum in(dicit?).

Auf dem Längsbalken:

Longitudo sanctae crucis perseverantia bonorum operum qui perseverat usque in finem sal(vus?).

Die Figuren im Grunde der oberen Ellipse geben ein Schema der Sphärenharmonie. Genauere Erklärung bei Swarzenski. Die Inschriften ebenda lauten:

Christe fidem solidans vincens bene (?) tetragonum.
Festa triumphorum dant celica iubila rerum (?).
Ritmus grammarum servit organa simphoniarum.
Forcior occisus (?) vicit haec forcia Christus.

Bei den Figuren selbst oben zweimal Diapente, unten primus tetrag(onus) perfectus — primus cubus simphonicus und zweimal: diapason symphoniarum. In den Figuren mors, mundus, infernus, plin(a)tespilon sowie die Zahlen IV VI VIII XII.

Im Rahmen der unteren Ellipse:

Spirat post dominum sanctorum vita per aevum.
Mors devicta peris qui Christum vincere gestis.

Neben Mors und Vita ihre Monogramme und:

Crux est reparatio vitae.
Crux est destructio mortis.

Lit. Chroust Ser. I, Lief. 3. Taf. 3 und 4 mit Lit.-Ang. — Swarzenski I, S. 88 ff. und passim. Taf. 28—47. Ebda. die ältere Lit. — Michel I, 2, S. 735 f. — Beissel, Evangelienbücher S. 255 ff. 282. 321. 345. — Josten S. 51 ff. u. oft. — Swarzenski II, passim. — Bange, Malerschule passim. — Leidinger, Meisterwerke Taf. 14 u. 15. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 76. 77. S. 42.

**41.**

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 18 005. Evangeliar aus Tegernsee. Ein Eintrag s. XVI bezeichnet die Hs. als Werk des Abt Ellinger von Tegernsee (zwischen 1017 und 1056). Nach der paläographischen und

stilistischen Übereinstimmung mit gesicherten Ellinger-Werken ist diese Angabe richtig. Schule von Tegernsee von ca. 1030.

Fol. 71'. Evangelist Marcus.

Lit. Swarzenski I, S. 130 ff. — Chroust Ser. II, Lief. 2, Taf. 1 und 3 a. — Bange, Malerschule S. 11 ff. 28 ff. und oft. Abb. 3—10, 12—15. Ebda. weit. Lit. — Boeckler, Passionale S. 21—25. 30. Abb. 155.

## 42.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 6204. Evangeliar aus der Freisinger Dombibliothek. Freisinger Filiation der bayer. Klosterschule. Gegen Mitte s. XI.

Fol. 18. Zierseite mit Matthäus-Anfang.

Lit. Swarzenski I, S. 128. — Bange, Malerschule S. 39 ff. und oft, Abb. 29—41. Ebda. weit. Lit. — Boeckler, Passionale Anm. 33.

## 43.

Hildesheim, Domschatz. Hs. 18. Sog. Bernward-Evangeliar, da nach einer Inschrift Fol. 231' auf Veranlassung des heil. Bernward (983—1022) für St. Michael in Hildesheim geschrieben. Hildesheim s. XI in.

Fol. 76. Evangelist Marcus.

Lit. Stephan Beissel, Des heil. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1891 (Publikation). — Swarzenski I, S. 84 f. 89 Anm. — Haseloff, Egb.-Ps. S. 126 ff. — Josten passim. — Doering u. Voss S. 90. — Chroust Ser. II, Lief. XIX, Taf. VII mit ausführl. Lit.-Ang. — E. F. Bange, Eine frührom. Hs. mit Malereien d. Hildesheimer Kunstkreises = Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1922, I, S. 4 ff. — Goldschmidt, Deutsche Buchm. II, Taf. 99—101.

## 44.

Höxter, St. Nicolai, Dechanei-Bibliothek. Evangeliar aus Corvey. Sächsisch, vielleicht Corvey. Anfang s. XI. Zierseite mit Matthäus-Anfang.

Lit. Ludorff, Höxter, S. 125, Taf. 68. — Paul Lehmann, Corveyer Studien = Abhdlgn. d. Bayer.Akad. d. W. Phil. hist. Kl.XXX, 5. Abhdlg. München 1919. S. 34. 39.

## 45.

Chatsworth, Library of the Duke of Devonshire. Benedictionale. Nach dem Widmungsgedicht (im Auszug abgedruckt bei Homburger) im Auftrag des Bischof Aethelwold (963—84) »per quendam monachum subiectum« in Winchester, und zwar wohl in Old-Minster geschrieben. Am Ende dieses Gedichts nennt sich Godemannus als Schreiber (jedenfalls des ganzen Werkes, nicht nur des Gedichtes). Die Entstehung fällt wohl nach 971, dem Translationsjahr des hlg. Swithun (vgl. Warner-Wilson S. XIV. XV. LVI. LVII).

Fol. 9'. Adventsbild: Christus steigt, von Engeln mit den Leidenswerkzeugen geleitet, zur Erde herab.

Lit. Warner und Wilson, Benedictionale (Publication). — Homburger S. 7—43. Taf. I—V. Ebda. die ältere Lit. — Goldschmidt, Angelsächsischer Stil. — Mitchell IV, S. 104 f. mit Abb. Ebda. I—II über die Beziehungen dieses Stiles zur englischen Kleinplastik der Zeit. — Millar S. 7 ff. Pl. 4—7. Ebda. weit. Lit. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen IV, S. 1 u. Nr. 6. — Saunders I, S. 22 ff. Taf. 18. 21. — Homburger, Rezension v. Millar S. 401.

## 46.

Rouen, Bibliothèque Municipiale. Ms. 274 (Y 6). Sacramentar (sog. Missale des Robert von Jumièges). Durch Abt Robert von Jumièges, der später Bischof von London (1044—50) und Erzbischof von Canterbury wurde (1051—52) und nach seiner Vertreibung von England in Jumièges starb, nach J. gelangt. Schule von Winchester (wahrscheinlich New-Minster). 1. Viertel s. XI (nach Wilson zwischen 1013 und 17).

Fol. 26. Zierseite mit dem Anfang der Meß-Praefation.

Lit. Catalogue Général N. R. I, S. 53. Ebda. weit. Lit. — H. A. Wilson, The Missal of Robert of Jumièges = Henry Bradshaw Society Vol. XI. London 1896 (Publikation von Text und Bildern). — Homburger S. 67 und passim u. Taf. XII. Ebda. S. 10 Anm. 4 Lit.-Ang. — Goldschmidt, Angelsächsischer Stil. — Mitchell IV, S. 107 m. Abb. — Leroquais I, 99 Pl. XX—XXIII. Ebda. weit. Lit. — Millar S. 11 f. Pl. 12. 13. Ebda. weit. Lit. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen IV, Nr. 6. — Saunders S. 23.

## 47.

London, British Museum. Harley 603. Psalter. Wahrscheinlich aus St. Augustin's Abbey, Canterbury. Die älteste der drei erhaltenen Utrecht-Psalter-Kopien. Nur teilweise genau kopiert. Englisch, jedenfalls in Canterbury entstanden (vgl. James u. Homburger). Frühes s. XI.

Fol. 50. Wortillustration zu Psalm 101.

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 13. 15. — Michel I, 2. S. 743. — M. R. James, Libraries 1903 pp. LXXI, 532. — Homburger S. 5. 26. 65. — Millar S. 18, Pl. 22. Ebda. weit. Lit. — Saunders S. 33 f. Taf. 30. — Warner, Reproductions IV, Pl. V. — Homburger, Rezension v. Millar S. 400.

**48.**

London, British Museum. Arundel Ms. 60. Psalter mit englischen Glossen. Aus New-Minster, Winchester. Schule von Winchester (New-Minster). S. XI 2/2.

Fol. 13. Zierseite zu Psalm 1.

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 3. 7. — Warner, Reproductions II, Pl. VII. VIII. — Schools of Ill. I, Pl. 16 (farbige Abb. von Fol. 13). — Homburger S. 24. 64. 68 f. Ebda. S. 64 Anm. 3 Lit.-Zus.-Stellg. — Millar S. 23 f. Taf. 31. Ebda. weit. Lit. — Saunders S. 24. Taf. 25. — Homburger, Rezension v. Millar S. 401 f.

**49.**

Donai, Bibliothèque Municipale. Ms. 849. Aus Marchiennes. Lectionen und Viten von vorzüglich in Marchiennes verehrten Heiligen (Eusebia, Jonatus, Rictrudis). Auch die Ausstattung zeichnet die Marchienner Spezialheiligen Jonatus und Rictrudis, Maurontus, Closendis, Adalsendis, Eusebia besonders aus. Demnach in Marchiennes entstanden. Auf Fol. 93 vor der Vita scae. Rictrudis Verse des Mönches Johannes an Bischof Erluinus von Cambrai (993—1012). Nach d. Stil ist eine Datierung in diese Zeit wahrscheinlich.

Fol. 19. Frauen am Grabe.

Lit. Catalogue Général A. R. VI, S. 594 ff. — Photos im Bildarchiv der Berliner Staatsbibliothek.

**50.**

Valenciennes, Bibliothèque Municipale. Cod. 502 (461). Aus St. Amand. Baudemundus, Vita sci. Amandi; translatio eiusdem; Milonis vita metrica sci. Amandi und andere auf den hlg. Amandus bezügliche Stücke (Genaueres s. im Catalogue Général). Schule von St. Amand. S. XI.

Fol. 119. Sci. Amandi migratio ad coelum, entsprechend der Visio scae. Aldegundis, welche Amandus in priesterlicher Kleidung mit dem Stab in der Hand von einer »turba copiosa albatorum« (den Seelen, die er Gott gewonnen hat) begleitet zum Himmel schreiten sieht, wo ein Engel ihm die Krone reicht. Vgl. A. SS. Jan. III. S. 652. (Vita scae. Aldegundis) und Febr. I. S. 847.

Lit. Catalogue Général N. R. XXV, S. 403 ff. — Photos im Bildarchiv der Berliner Staatsbibliothek.

**51.**

Valenciennes, Bibliothèque Municipale. Ms. 502 (461). Wie Taf. 50.

Fol. 1. Zierseite SCRIPTVRVS mit den Evangelisten-Symbolen. Zu Beginn der Vita sci. Amandi des Baudemundus.

Lit. s. Taf. 50.

**52.**

Boulogne s. M. Bibliothèque. Ms. 20. Psalterium glossatum aus St. Bertin. Schreiber Herivaeus, Illuminator Abt Odbert von St. Bertin (989—1008), Glossator Dodolinus (vgl. die bei Westwood abgedruckten Widmungsverse). Schule von St. Bertin. Um 1000. Eine Urkunde von St. Bertin bezeugt die Herstellung verschiedener schöner Manuskripte durch Odbert und seine Mönche um das Jahr 1003 (s. Westwood). Vielleicht ist der Psalter eins derselben.

Fol. 2. David, Harfe spielend. Rechts weitere Musikinstrumente. Beischriften. Hic est David filius Jesse tenens psalterium in manibus suis. Hec est forma psalterii. duo bunibula semper aequalia + hec est forma fistulae. hoc bunibulum cum fistula aerea. haec XV bunibula aerea cum fistulis in medio positis. Sed tria tamen tabula in uno quoque latere. haec est forma eiusdem chori. Quattuor cordas habet de ligno modulatus chorus.

Lit. J. O. Westwood, Fac-Similes of Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Mss. London, Quarich 1868, S. 104 ff., Pl. 37—39 (farbig). — Catalogue Général 1872 A. R. IV, p. 584 f. — Pal. Soc. Ser. I, 97. — Goldschmidt, Albani-Psalter S. 4, 17. — Michel I, 2, p. 747. — Herbert S. 110 f. — Homburger S. 48 Anm. 1. — Millar p. 3, 15 (Anm. 1). 17.

**53.**

Stuttgart, Öffentliche Landesbibliothek. H. B. II 46. Evangeliar aus Kloster Weingarten. Wohl eine der Schatzhss., welche durch Welf IV. und seine Gemahlin Judith von Flandern dorthin gelangt waren. Schule von St. Omer. s. XI. Vgl. Taf. 76.

Fol. 84. Evangelist Marcus.

Lit. Haseloff, D. Lit.-Zeitg. Sp. 2000. — Löffler, Weingarten S. 35. 57 (A. 34). — Kahn, Weingarten S. 46. 49.

**54.**

St. Omer, Bibliothèque Municipale. Ms. 698. Aus d. Kathedrale von St. Omer. Vita sci. Audomari epi. Nach Inhalt und Provenienz in St. Omer entstanden. S. XI. (Die im gleichen Band enthaltenen vitae Erkembodi und Autberti später.) Nach Haseloff-Michel nennt sich der Schreiber Alexander.

Fol. 5. Anfang der Vita sci. Audomari: Agius igitur pontifex Audomarus ex nobilibus et inclitis.

Lit. Catalogue Général A. R. III, p. 305 f. — Boinet, Bulletin archéologique du Comité des Travaux

historiques et scientifiques 1904, S. 415 ff. mit Taff. — Michel I, 2, S. 747. — Haseloff, D. Lit.-Zeitg. Sp. 1998 — Mâle p. 228 f. — Köhler, Ehl-Rezension p. 207.

## 55.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Ms. 18 383 (jetzt 463). Evangeliar aus St. Lorenz in Lüttich (nach einem Eintrag s. XIV). Nach der Provenienz belgisch und zwar nach der stilistischen Übereinstimmung mit einer für St. Lambert in Lüttich geschriebenen Hs. in Bamberg (lit. 3 Ed. V. 4) wohl Lüttich oder Lütticher Gegend. S. XI.

Evangelist Matthäus. Beischrift: Matheus evangelista.

Lit. Gheyn I, S. 290. — Friedrich Leitschuh, Katalog der Handschriften der Kgl. Bibl. zu Bamberg I, Abt. 1, S. 140 f. Bamberg 1895—1906. — Ehl S. 87 ff. Abb. 28. 30. — Haseloff. D. Lit.-Zeitg. Sp. 1998/99. — Köhler, Ehl-Rezension S. 207.

## 56.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Ms. 18 383 (jetzt 463). Wie Taf. 55.

Fol. 85'. Lucas-Anfang bis ministri fuerunt.

Lit. s. Tafel 55.

## 57.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Ms. 5573. Evangeliar. Nordfranzösisch-Belgisch. S. XI.

a. Evangelist Johannes. b. Johannes-Anfang.

Lit. Beissel, Evangelienbücher S. 134. 330. 333. Abb. 37.

## 58.

Poitiers, Bibliothèque Municipale. Ms. 250. Fortunati vita scae. Radegundis u. a. auf diese Heilige bezügliche Stücke sowie Auslegung der Perikopen. Wahrscheinlich aus Ste. Croix in Poitiers. Nach dem Inhalt und der Stilverwandtschaft mit Fresken des Poitou s. XI—XII, bes. der Krypta in Saint Savin s. XI 2/2, aber auch dem Joh.-Baptisterium, St. Hilaire, Notre Dame la Grande in Poitiers (vgl. z. B. B. M. P. Mérimée, Notice sur les peintures de l'église de St. Savin Taf. 33 gegen Ginot l. c. Taf. 36) im Poitou und jedenfalls in Poitiers entstanden. S. XI. 3/4.

Fol. 21. Autorenbild: Fortunatus, Bischof v. Poitiers schreibt das Leben der hlg. Radegundis. Im Rahmen: INCIPIT PROLOGVS.

Lit. Catalogue Général N. R. XXV, S. 74 f. — Boinet, Quelques oeuvres de peintures exécutées à l'abbaye de St. Aubin d'Angers du IXième au XIIième siècles = Congrès archéologique de France LXXVIIième session, tenue à Angers en 1910 II, S. 158—179. — M. E. Ginot, Le Manuscrit de Ste. Radegonde de Poitiers et ses Peintures du XI ième siècle = Bulletin 4 de la Société Française de Reproductions de Mss. à Peintures. Paris 1914. Mit Abb. aller Miniaturen. Ebda. die ältere Lit. — Mâle S. 229.

## 59.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 2293. Sacramentar von Figeac, später in Moissac. Südfrankreich. Nach der Auszeichnung des hlg. Vivian, Bischof v. Saintes, für Figeac geschrieben. Saec. XI.

Fol. 17. Zierseite Per omnia saecula saeculorum — dignum et iustum est.

Lit. Leroquais I, S. 100 ff. u. 307. Pl. XXIV u. XXV mit Lit.-Ang. — Lauer p. 30, 168. Pl. 59.

## 60.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 5729. Bibel. Schule von Sta. Maria de Ripoll, Katalanien. S. XI 1/2.

Fol. 227. Illustrationen zu Daniel: Traum des Nebukadnezar (II, 31 ff.). Die Weisen werden getötet (II, 12). Der König fällt vor Daniel nieder und läßt ihn ehren (II, 46). Anbetung des goldenen Bildes (III, 1 ff.). Die drei Männer vor dem König (III, 13). Die drei Männer im feurigen Ofen (III, 22). Traum des Nebukadnezar von dem Baum (IV, 7 ff.). Der König im Wahnsinn unter den Tieren (IV, 30). Belsazars Gastmahl (V, 1 ff.). Daniel in der Löwengrube (IV, 17 ff.). Bestrafung seiner Ankläger (VI, 25).

Lit. Beissel, Vat. Min. S. 29 ff. Taf. 17. — Rud. Beer, Die Hss. d. Klosters S. Maria de Ripoll. Wien 1907/08. — Neuß S. 16 ff. u. oft. Ebda. Abb. und ausführl. Beschreibung aller Bilder u. weit. Lit. — Etl. Abb. auch bei Cook, Painted Panels. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen IV S. 2. u. Nr. 94. — Porter S. 55 ff.

## 61.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 5729. Bibel von Sta. Maria de Ripoll. Wie Taf. 60.

Fol. 95'. Initiale F(uit vir unus de Ramathaim-Sophim etc.) zum Beginn d. 1. Buches Samuelis.

Lit. s. Taf. 60.

## 62.

London, British Museum. Add. Ms. 11 695. Beatus-Apokalypsenkommentar, Traktat über die Verwandt-

schafts-Grade, Hieronymus, Danielkommentar. Für S. Sebastian (später S. Domingo) von Silos (Diöz. Burgos) unter den Äbten Fortunius, Nunnius und Johannes geschrieben und 1119 daselbst vollendet. Schreiber sind der Mönch Domingo und sein Vetter Muños, Illustrator wohl der Prior Petrus.

Fol. 147'/148. Illustration zu Apokal. XII: das Weib mit der Sonne bekleidet und auf dem Mond stehend, der Drache, der es verfolgt, Kampf Michaels und seiner Engel mit dem Drachen, seine Helfer in die Hölle geworfen, und rechts oben das zu Gott und seinem Stuhl entrückte Kind (Vers 5). Beischriften: 1. Neben d. oberen Darst. d. Weibes: »mulier amieta sole et luna sub pedibus et super caput corona stellarum duodecim«. 2. Unter d. geflügelt. Weib: »datae sunt mulieri alae aquilae«. 3. Neben d. Wasserstrom: »serpens misit aquam ex ore suo post mulierem«. 4. Neben d. obersten Engel: »michael et angeli eius cum draco (!) pugnant. 5. Über d. Schweif d. Drachen: »ubi draco traxit tertiam partem stellarum«. 6. Über d. besiegten Helfern d. Drachens: »quos draco traxit angeli in inferum mittunt«. 7. Bei d. Szene rechts oben: »ubi puer raptus est ad deum«.

Lit. Michel I, 2, S. 753. — Neuss S. 64 . 65. Ebda. weit. Lit. — Pal. Soc. Ser. I, Pl. 48. 49. — Clark S. 37. 72. — Cook, Painted Panels I, S. 11, Fig. 21. — Porter S. 58. Ebda. S. 54 ff. zusammenfass. Bemerkgn. ü. span. Buchm. Vgl. über mozarab. Min. auch Gomez Moreno, Iglesias Mozarábes S. 355 ff. Taf. 1 u. 126—130. Madrid 1919. — Walter Muir Whitehill, A mozarabic psalter from Santo Domingo de Silos = Speculum, a journal of mediaeval studies IV (1929) S. 463. — Abb. mozarabischer Hss. auch bei A. M. Huntington, Mozarabic initials and miniatures. New York 1904.

## 63.

Girona, Kathedralarchiv. Beatus-Apokalypsenkommentar. Auftraggeber ist Dominicus abb., Schreiber Senior pbr. Bei der künstlerischen Ausstattung wirken Ende pintrix und frater Emeterius pbr. zusammen. Spanien, wohl Kloster Tabara, wo in der 970 entstandenen verwandten Hs. V—1—4 der Bibl. Nac. ebenfalls ein Senior pr. u. frater Emeterius erscheinen, vgl. Neuss S. 66 f. 975 vollendet.

Initiale A mit thronendem Christus. Beischrift: Ego sum A et O. Oben disputierende Kirchenväter, die Namen lauten von links nach rechts ioannes (?), ieronimo, agustino, ambrosio, fulgentio, gregorio, die letzten beiden unleserlich.

Lit. Michel I, 2, S. 751 f. — Neuss S. 63. 66 ff. u. oft. Fig. 205. Ebda. weit. Lit. — Clark S. 35. 71 f. — Walter W. S. Cook, Painted Panels II, S. 24. Fig. 31. — Derselbe, The Stucco Altar Frontals of Catalonia. = Art Studies II (1924) S. 60. Fig. 25. — Porter Anm. 402.

## 64.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 83. Psalterium et hymnarium Ambrosianum. Mailand oder Umgebung. S. X. 4/4.

Fol. 12'. David mit den vier Psalmschreibern.

Lit. M. Vatasso, P. Franchi de' Cavalieri, Codd. Vat. latini. S. 78 f. Rom 1902. — Toesca, Pitt. e Min. S. 72, Fig. 45. — Rizzo-Toesca III, S. 449 f.

## 65.

München, Bayerische Staatsbibliothek. Cod. lat. 343. Psalterium. Mailand oder Umgebung. S. X 4/4.

a) D(omine exaudi orationem meam) mit betendem Heiligen (zu Ps. 101). b) M(emento domine David) mit David, einem Engel und der Hand Gottes (zu Ps. 131).

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 3 u. 8. — Toesca, Pitt. e Min. S. 72 f. Taf. IV. Fig. 46. 47. — Rizzo-Toesca III, S. 450.

## 66 a.

Novara, Biblioteca Capitolare. Sacramentar. Mailänder Kunstkreis (Novara?) S. XI 2/2.

Fol. 6'. V(ere dignum) mit Halbfigur Christi und zwei Engeln, die ihm Kronen darbringen (vgl. den folg. Text: cum angelis et archangelis ... hymnum gloriae tuae canimus).

Lit. Mazzatinti, Inventari VI (1895), S. 80, Nr. 35 (LIV). — Toesca, Pitt. e Min. S. 76, Anm. 2. — Carta-Cipolla-Frati, Atlante Taf. XXXIII.

## 66 b.

Vercelli, Biblioteca Capitolare. Cod. 136. Sarcamentarium Ambrosianum. Mailänder Kreis. S. XI.

Kanonbild.

Lit. R. Pasté, Rito Eusebiano = Archivio di Storia e d'Arte Vercellense 1909, p. 25, vgl. auch Manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare von demselben Verfasser und in demselben Archiv 1910 (von mir nicht eingesehen). — Toesca, Pitt. e Min. S. 93. — Mazzatinti, Inventari XXXI (1925), S. 111.

## 67.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 10 405. Bibel von Todi. Untergruppe 1 der oberitalienischen Riesenbibeln. S. XI 2/2.

Fol. 251. Christus, Maria und die 12 Apostel.

Lit. Berger S. 138 f. — Toesca, Pitt. e Min. S. 78. 182. — Swarzenski II, S. 64, Anm. 1. — Quentin S. 361. Mit zahlreich. Abb. Vgl. hierzu die Rezension von E. K. Rand = Harvard Theological Review XVII, Juli 1924, S. 197. — Rizzo-Toesca S. 930. 1053. 1132 Anm. 8. — Toesca, Miniature Romane p. 12 f. Fig. 6.

## 68.

Parma, R. Biblioteca Palatina. Cod. 386. Biblia sacra. Enthält Notizen des XIII. Jh., die sich auf die Kirche S. Valentino in Plano (Diöz. Amelia in Umbrien) beziehen. Untergruppe 1 der oberitalienischen Riesenbibeln. S. XI 2/2.

a) Initiale V(ir erat in terra hus) mit Hiob (zum Buch Hiob). b) Initiale B(eatus vir) mit David, der als Autor Feder und Tintenhorn hält (zum 1. Psalm).

Lit. Berger, S. 138. — Carta-Cipolla-Frati, Atlante Tav. XXXIV u. XXXV. Ebda. weitere Lit. — Toesca, Pitt. e Min. S. 87, Anm. 1 u. 2. — Swarzenski II, S. 64, Anm. 1. — Quentin Fig. 48 ff. — Rizzo-Toesca S. 1053 f. Fig. 737. — Toesca, Miniature Romane S. 13 f. Fig. 728. Tav. IX.

## 69.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 9820. Exultet-Rolle. Schule von Benevent. Unter Pandulfus II. geschrieben, und zwar ehe er seinen Sohn Landulfus zum Mitregenten erhob, d. h. 981—7. Von Johannes presbyter dem Frauenkloster St. Peter in Benevent gewidmet. Widmungsinschrift bei Lowe. Der Text S. XII zum großen Teil radiert und neu geschrieben.

Christus im Limbus.

Lit. Agincourt, Peinture Pl. LIII. — Bertaux S. 221—25, Pl. XI (Table synoptique Nr. 3) — Loew S. 68. 364. Ebda. S. 67 Anm. 1 Lit. über Exultetrollen. — Ancona S. 7. — Rizzo-Toesca S. 1051. Ebda. S. 1131 f. Anm. 7 Lit. über Exultetrollen. — Lowe Pl. 54. Ebda. ausführl. Lit.-Ang. u. Hinweis auf die in Aussicht stehende große Faksimile-Publikation der unteritalischen Exultet-Rollen von M. Avery.

## 70.

Rom, Biblioteca Casanatense. Cod. 724. II. Rotulus mit der Benedictio Fontis. Benevent. S. X 2/2. In dem eng damit zusammengehörigen Pontificale, das unter derselben Nummer in der Casanatense aufbewahrt wird, am Ende vom Miniator mit Gold »Landolfi epi. sum«. Es kann nach dem Stil nur Landolf I. Erzbischof von Benevent (957—84) gemeint sein. Landolf II. amtet erst 1108—19.

a) Vere dignum mit Brustbild Christi. b) Hochzeit zu Cana.

Lit. Agincourt, Peinture Pl. XXXIX. — Bertaux, S. 214 f. 223. 245. — Loew S. 68. 358. — Rizzo-Toesca, S. 446, Fig. 264. Ebda. 1132 Anm. zur Datierung des gen. Pontificale.

## 71.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 1202. Lectionar mit den Viten der heiligen Benedictus abb., Maurus abb., Scolastica virgo und anderen auf diese Heiligen bezüglichen Stücken. In Monte Cassino zur Zeit des Abtes Desiderius (1058—87) geschrieben. Leo v. Ostia berichtet von einem auf Veranlassung des Desiderius geschriebenen Kodex mit den Viten von Benedict, Maurus u. Scholastica. Außerdem enthält die Hs. ein Widmungsbild des D. (Abb. Bertaux Fig. 66), dessen Beischrift auch schon die von Desiderius errichteten Bauten nennt (Cum domibus miros plures pater accipe libros), und ein Lobgedicht auf ihn (abgedr. Neues Archiv 1885, S. 356). In diesem Gedicht werden die aus Griechenland berufenen Künstler und die Bautätigkeit des Desiderius erwähnt: vetera omnia stravit, nova protinus edificavit. Damit ist die Entstehung nach 1066, wo der Neubau der Benedikt-Basilika beschlossen wird, wahrscheinlich sogar nach der Kirchweihe 1071 gegeben. Nach Lowe von dem Schreiber Leo und nach 1072.

Fol. 108'. Szenen aus dem Leben des hlg. Maurus. Inschriften: Hic Mauri primum medium describit et imum. Esse dolens noli. Locus hic erit amplior olim.

Lit. Beissel, Vat. Min. Taf. VIII. — Bertaux S. 201. 206 ff. u. passim. Fig. 66. 67. 83. 85. 88—90. Taf. VIII. Loew S. 362 u. 72. — L. v. Baldass, Zur Initialornamentik der süditalienischen Nationalschrift = Anzeiger d. phil. hist. Kl. d. Wiener Akad. d. Wissensch. 48 (1911), S. 290 ff. — Ancona S. 7 f. — Rizzo-Toesca S. 1049. 1131, Anm. 6 mit Aufzählung von benevent. Min.-Hss. u. Lit.-Angab. Fig. 725—27. — Lowe Pl. 70—1. mit genauen Lit.-Angab.

## 72.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 1202. Wie Taf. 71.

Fol. 175'. Initiale d(ux via vita tuis).

Lit. s. Taf. 71.

## 73.

Stuttgart, Landesbibliothek. Cod. bibl. fol. 56—58. Passionale. Hirsauer Schule. S. XII, 2. Jahrzehnt.

Bd. I (Bibl. Fol. 57). Fol. 218. V(enerabilis igitur). Zur vita scae. Gertrudis virg. Über dem Buchstaben die Szene, wie ihre Mutter der Heiligen das Haar abschneidet, um sie vor den Versuchungen der Welt zu schützen.

Lit. Boeckler, Passionale (Publikation). Ebda. unter Anm. 1 Lit.-Angab. — Löffler, Schwäb. Buchm. Taf. 9. 10. S. 16 ff. mit Lit.-Angab.

## 74.

Stuttgart, Landesbibliothek. Hist. fol. 418. Aus Zwiefalten. Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae, libri XII, Rufino interprete. Zwiefalten. 70er oder 80er Jahre s. XII.

Fol. 3'. Zierseite In principio. Die Figuren stellen den Sündenfall und seine Wiedergutmachung durch die Kreuzigung Christi dar. »Adae delictum solvit crucis hoc maledictum« und »Que non rapui tunc exsolvebam«. Oben Adam, der den Apfel empfängt. Unten der Gekreuzigte, zu dessen Füßen nochmals die Köpfe der durch ihn erlösten Stammeseltern sichtbar werden. Zwischen bzw. neben diesen beiden Endpunkten zwischen ihnen liegende Geschehnisse des alten Testaments, die einen typologischen Hinweis auf das Kreuz geben: Noah, dem die Taube das Blatt bringt, Moses und die eherne Schlange, die Witwe von Sarepta, »colligens duo ligna« und »aries Abraham«.

Lit. W. v. Heyd, Die historischen Hss. der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Stuttgart I. S. 191. Stuttgart, Kohlhammer 1891. Ebda. die ält. Lit. — Löffler, Zierbuchstaben S. 32 Taf. 37—39. — Löffler, Schwäb. Buchm. Taf. 38 und 39. S. 65 f. Mit Lit.-Angab. Ebda. zahlreiche Abb. von Werken von derselben Schule.

## 75 a.

Fulda, Landesbibliothek. Aa. 35. Collektner mit Kalendar. Weingarten s. XII 1/4. Wohl eines der libri matutinales des Odalricus custos, die dieser unter Abt Cuno (1109—32) schrieb.

Frauen am Grabe. Jesus erscheint den Frauen.

Lit. Haseloff, D. Lit.-Zeitg. Sp. 1998 ff. — Löffler, Weingarten S. 34. 145. — Kahn, Weingarten S. 47. 56, 59 f. Abb. 9. — Boeckler, Passionale S. 19. 41. Anm. 13. 14. 33. — Chroust Ser. III, Lief. V, Taf. 6 u. 7 mit Lit.-Ang.

## 75 b.

Fulda, Landesbibliothek. Aa 16. Parabolae Salomonis, Ecclesiastes, Cantica Canticorum, Liber Sapientiae, Ecclesiasticus, Job, Tobias, Judith, Esther, Macchabaeorum lib. 1—2. Weingarten. S. XII 1/4. Wohl von Odalricus custos geschrieben.

Fol. 3. P(arabolae Salomonis).

Lit. Haseloff, D. Lit.-Zeitg. Sp. 1998 ff. — Löffler, Weingarten S. 37. 54. — Kahn, Weingarten S. 56. 60. — Boeckler, Passionale S. 19. 28. Anm. 14. 33 Abb. 176.

## 76.

Stuttgart, Landesbibliothek. H. B. II 46. Anfang des Matthäus-Evangeliums. Zur Zeit des Abt Berthold von Weingarten (1200—32) in ein der Schule von St. Omer angehöriges Evangeliar saec. XI (s. oben Taf. 53) als Ergänzung eingefügt. Vielleicht ist diese Ergänzung mit der Nachricht zusammenzubringen, daß Berthold 13 Bücher »de novo conscribi fecit« (Löffler S. 8). Dem Berthold-Missale der Pierpont Morgan Library (ehemals Nr. 37 beim Lord Leicester in Holkham Hall, Dorez Taf. IX—XXI), einer Hs. der Public Library in New York (vgl. H. Swarzenski, wo Abb.) und einem bisher unbekannten Codex der 8 Propheten in d. Öffentl. Bibl. in Leningrad (Kopera Fig. 21—26. 30) besonders nahestehend. Weingarten. S. XIII 1/4.

Fol. 12. L(iber generationis) mit Christi Geburt.

Lit. Haseloff, D. Lit.-Zeitg. Sp. 2000. — Löffler, Weingarten S. 35. 57. — Kahn, Weingarten S. 46. 49. 51 Abb. 1. — Hanns Swarzenski, A thirteenth Century Illuminated Manuscript = Bulletin of the New York Public Library, Oktober 1928. — Vgl. zu den Berthold-Hss. auch Michel II, 1 S. 325 f. u. Léon Dorez, Les manuscrits de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk. Paris 1908.

## 77.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 15 903. Perikopenbuch aus St. Erentrud in Salzburg. Salzburg. S. XII 2/4.

Fol. 96'. Zachäus auf dem Feigenbaum (zur Dedicatio ecclesiae).

Lit. Buberl, Nonnberg S. 25—98. — Swarzenski II, S. 83 ff. und oft. Taf. L—LXVI. — Über die byzant. Vorbilder vgl. besonders Paul Buberl, Salzb. Buchm. S. 42 ff.

## 78.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 13 004 (auf der Abb. irrtümlich 8271). Decretum Gratiani. Sog. Liutold-Gruppe. In Salzburg oder einer Filialschule in sehr enger Anlehnung an die Hauptschule entstanden. S. XII 3/4.

Fol. 9. Zierseite. S(ancta Romana ecclesia quandam baptismalem).

Lit. Boeckler, Regensburg S. 17.

## 79.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 14 159. De laudibus sanctae crucis. Aus St. Emmeram. Regensburg-Prüfeninger Schule. Zwischen ca. 1170 und 85.

Fol. 1'. Typologien für das Kreuz und die Kreuzigung Christi: Die Arche Noah auf dem Gebirge Ararat. (in arca noe figura crucis Christi est per hoc mare mundi ad litus portatantur). Schande Noahs. (Noe in tabernaculo suo potatus et nudatus irridetur sic Christus ex vinea quam de egipto transtulit potatus in cruce nudatur et illuditur). Melchisedek mit Brot und Wein (Oblatio melchisedek figura est dominici corporis et sanguinis). Isaaks Opferung (Offertur ysaac et aries immolatur Christus cruce moritur deitate vicit). Der Engel zeigt Hagar und Ismael Quelle und Baum (Agar cum filio siciente arbor et fons ab angelo demonstratur. Synagoge infidelitatis siti arenti lignum crucis et baptismus ab angelo magni consilii ostenditur.)

Lit. Boeckler, Regensburg Taf. XXVI—XXXX. S. 33 ff. und oft. Ebda. S. 96 weit. Lit. — Henrik Cornell, Biblia Pauperum S. 136. 140—142. 185. Stockholm 1925.

## 80.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 3901. Bibel aus dem Augsburger Dom, wohin 1241 durch „Hanricus prothonotarius illustris ducis Bawarorum" geschenkt. Regensburg-Prüfeninger Kunstkreis. Zwischen ca. 1190—1210.

Fol. 21. V(ocavit autem dominus) mit Gesetzgebung. Zu Leviticus.

Lit. Boeckler, Zur Heimat der Berliner Eneit Hs. = Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1922, Heft 10—12. — Boeckler, Regensburg S. 67 ff. 110 ff. und passim.

## 81.

Darmstadt, Landes-Museum. Hs. 680. Evangeliar aus München-Gladbach. Kölner Schule. Um 1130.

Fol. 24. Maiestas domini.

Lit. Adolf Schmidt, Handschriften der Reichsabtei Werden = Zentralbl. f. Bibl. Wesen 1905, S. 259. — Clemen, Monumentalmalerei S. 783 ff. u. 258, Anm. 25 (hier Hs. 508 genannt). — Ehl S. 225 ff. Abb. 92. 93. — Boeckler, Beiträge z. roman. Kölner Buchm. = Ma. Hss. Hiersemann 1926. S. 16 ff. u. oft. Taf. 2, Abb. 1 (hier Hs. 508 genannt).

## 82.

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 14 055. Rupertus Tuitiensis, De victoria verbi dei. Köln. Ca. 1140—50.

V(ictoriam verbi dei). Zu Anfang des 1. Buches.

Lit. Boeckler, Regensburg S. 32 t. 82. — Boeckler, Beiträge z. roman. Kölner Buchm.-Ma. Hss. Hiersemann 1926. S. 22 f.

## 83.

Hildesheim, Domschatz. Hs. 37. Ratmann-Sacramentar. Von Ratmann, Priester und Mönch in St. Michael 1159 vollendet, vergl. den gleichzeitigen Eintrag des Abt Franco von St. Michael (Chroust Taf. 2). Der Text s. XV radiert und neu geschrieben.

St. Michael überwindet den Drachen.

Lit. Haseloff, Malerschule S. 97. 163. 203. 330 f. 340. — Beissel, Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel = Zeitschr. f. christl. Kunst XV (1902), Sp. 272 f. — Michel II, 1 S. 329. — Doering & Voß S. 93. Taf. 108. — Josten S. 41 Anm. 89. — Chroust Ser. II, Lief. XXI, Taf. 2 u. 3. Ebda. weit. Lit.

## 84.

Hildesheim, Domschatz. Hs. 37. Wie Taf. 83.

F(amulorum tuorum) zu assumptio Mariae. Dementsprechend in der Initiale unten der leere Sarkophag, oben in einer Mandorla Sponsus und Sponsa, d. h. Christus und die mit ihm vereinigte Maria.

Lit. s. Tafel 83.

## 85.

Stuttgart, Landesbibliothek. H. B. II Bibl. 24. Psalter. Aus dem Kloster Weingarten. Thüringisch-sächsisch. Für den Landgrafen Hermann († 1217) und seine Gemahlin Sophie geschrieben, und zwar, da das ungarische Königspaar dargestellt ist, nach der Verlobung der heil. Elisabeth (1211) und vor der Ermordung der Königin Gertrud von Ungarn (1213), vergl. Löffler, Landgrafenpsalter S. 11.

Fol. 51'. Christus im Limbus.

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 20 Anm. u. 64. — Haseloff, Malerschule S. 9 f. und passim. Taf. 1—13. Michel II, 1, S. 360 f. — Doering und Voß. S. 97 f. — Karl Löffler, Der Landgrafenpsalter. Hiersemann 1925. Publikation mit genauen Lit.-Ang. am Ende. — Löffler, Zierbuchstaben S. 39. Taf. 27 u. 28 mit Lit.-Ang.

## 86.

Stuttgart, Landesbibliothek. H. B. II Bibl. 24. Wie Taf. 85.

Fol. 8. Initiale B(eatus vir) mit zweimaliger Darstellung des David und kleinen Figürchen, die z. T. den Kampf zwischen Gut und Böse illustrieren, teilweise rein dekorativ oder genrehaft sind wie der Pflüger unten rechts.

Lit. s. Taf. 85.

**87.**

Cambridge, Pembroke College. Ms. 120. Novum testamentum. Aus Bury St. Edmund's Abbey und jedenfalls dort entstanden nach der stilistischen Übereinstimmung mit der sicher dorthin zu lokalisierenden Vita sci Eadmundi der Holford Collection in London. 1/2 s. XII.

Fol. 2'. Christus spricht im Tempel zu den Juden, die ihn steinigen wollen (Joh. X, 23—31). Das Gleichnis von dem Mann ohne hochzeitlich Kleid (Matth. XII, 11—13). Einzug in Jerusalem.

Lit. Goldschmidt, Albanipsalter S. 42. — James, Catalogue of Mss. at Pembroke College. S. 117 mit genauer Beschreibung d. Ausstattung u. Abb. Cambridge 1905. Ebda. Verweisung auf eine ältere Beschreibung der Miniaturen in den Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society VIII. — Michel II, 1. S. 312 f. — B. F. A. Cat. No. 23. Taf. 28. S. 29. 118. — Millar Taf. 35. S. 29 u. 82.

**88.**

London, Erzbischöfl. Bibliothek. Ms. 3. Erster Band einer Bibel. Der zweite Band derselben befindet sich im Museum in Maidstone (Kent) und hat sich sicher schon saec. XVI in der Gegend von Maidstone befunden. Vielleicht in Canterbury, jedenfalls aber in Kent entstanden. S. XII 1/2.

Fol. 6. Abraham empfängt und bewirtet die drei Engel, rechts in der Tür Sarah. Opferung Isaaks. Jakobsleiter. Die Halbfigur Gottes am Ende derselben mit Spruchband: Ego sum deus Bethel ubi unxisti lapidem. Inschrift auf dem Querstreifen von späterer Hand: Tres iuvenes vidit Abraham sub ilice mambre uni non aliis supplicat ille tamen (aus der Aurora d. Petrus de Riga). Jakob gießt Öl auf den Stein, der zu seinen Häupten gelegen hatte.

Lit. Michel II, 1. S. 316, wo mehr Hss. dieser Art genannt. — Eric George Millar, Les principaux manuscrits à peintures du Lambeth Palace à Londres = 8. Bulletin de la Société Française de Réproductions de Mss. à Peintures 1924, S. 15 ff., Taf. II—XI. — Millar S. 32, Taf. 41. — Saunders S. 47, Taf. 39, 40. —

**89.**

Glasgow, Hunterian Museum. Ms. 229 (U. 3. 2). Psalter. Nach dem Kalendar Diöcese York (Nostell-Priory?). S. XII letztes Viertel.

Zierseite zum 1. Psalm mit Brustbildern von Engeln im Rahmen.

Lit. New Pal. Soc. Ser. I, Bd. 2., Taf. 189—191. London 1903—12. — Michel II, 1 S. 316. — J. Young and P. H. Aitken, Catalogue of Mss. in the Hunterian Museum. No. 229. S. 169—174 Taf. 30 mit Beschreibung der Ausstattung. Glasgow 1908. — B. F. A. Cat. No. 31. Taf. 30. — Millar S. 41 f. Taf. 60 u. 61. — Saunders S. 48. Taf. 43—45.

**90.**

Durham, Cathedral Library. Ms. A. II, 10. Pauli epistolae glosatae. Für Bischof Hugh Pudsey von Durham (1153—95). Schule von Durham nach der Stilübereinstimmung mit der für denselben Besteller gemachten und nach Warner sicher dort entstandenen Hs. A. II. 1 derselben Bibliothek. Gegen 1200.

Fol. 87'. P(aulus) mit Paulus und Sosthenes. Zum 1. Kor.-Brief (vgl. Kap. I, 1).

Lit. Millar Taf. 51. S. 37. 116. — Photos im Victoria and Albert Museum.

**91.**

München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 835. Psalter. Englisch. Nach Kalendar und Liturgie vor 1222 in Glocester geschrieben.

Traum der drei Könige, nicht nach Jerusalem zurückzukehren (Matth. II, 12) und Kindermord.

Lit. Michel II, 1, S. 320. Fig. 244 etc. — J. A. Herbert, A Psalter in the Brit. Mus. (Royal Ms. 1 D X) = The Third Annual Volume of the Walpole Society Oxford 1914. S. 49. — Leidinger, Meisterwerke S. 14. Taf. 19. — Millar S. 119. — Saunders S. 69.

**92.**

München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 835. Wie Taf. 91.

Fol. 31. Zierseite B(eatus vir). Im Rahmen David thronend und musizierend sowie vier Szenen aus seiner Jugend: er rettet das Lamm von dem Bären, erschlägt diesen, David und Goliath, Salbung durch Samuel.

Lit. s. Taf. 91. Farb. Abb. bei Leidinger.

**93.**

Valenciennes, Bibliothèque Municipale. Ms. 500 (459 bis). Aus St. Amand. Vitae sanctorum, d. h. vornehmlich auf Stephanus protomr. und Amandus bezügliche Stücke (Genaueres s. Catalogue Général). Schule von St. Amand. S. XII 2/2.

Fol. 60'. Szenen aus der Legende des heiligen Amandus: Der König Dagobert bittet den Heiligen um Vergebung; Taufe des Sohnes des Dagobert (A. SS. Febr. I, p. 862).

Lit. Catalogue Général N. R. XXV, 1894 S. 400 ff. — Michel II, 1, S. 304.

**94.**

Douai, Bibliothèque Municipale. Ms. 340. Hrabanus Maurus, De laudibus sanctae crucis. Aus Anchin. Miniator Oliverus (nach dem Catalogue Général Mönch von Anchin), Schreiber Rainaldus, beide dargestellt und inschriftlich als solche bezeichnet in dem O Fol. 9 und genannt in dem Vers:

Magnificis labor artificis donis cumuletur;
Ipse Deo Rainaldus felix associetur;
Pars Oliveri possit haberi notio veri,
Sitque sodalis tam specialis gratia talis.

Auch nach der stilistischen Übereinstimmung mit anderen aus Anchin stammenden Stücken dorthin zu lokalisieren.

Fol. 11. Wurzel Jesse mit Propheten (unter denen auch Salomo) und der Sibylle.

Lit. Catalogue Général A. R. VI, 1878, S. 179. — Michel II, 1, S. 506.

**95 a.**

Douai, Bibliothèque Municipale. Ms. 42. Zacharias Chrysopolitanus, Unus ex quatuor sive concordia evangelistarum. Aus Anchin. Nordfrankreich, wohl Anchin. S. XII 2/2.

Fol. 101. V(enit autem Jesus) zu Buch III.

Lit. Catalogue Général A. R. VI, 1878 S. 25.

**95 b.**

Douai, Bibliothèque Municipale. Ms. 253. Augustini narrationes in omnes Psalmos. Aus Anchin, von der Hand des Jordan, den Escallier und Catalogue Général als Mönch von Anchin bezeichnen. Wohl Schule von Anchin. Nach Escallier und dem Catalogue Général kehrt die Hand des Jordan noch in anderen aus Anchin stammenden Douai-Hss. als Miniator wieder. S. XII.

Initiale F.

Lit. E. A. Escallier, Abbaye d'Anchin. Lille 1852. S. 101—103. — Catalogue Général A. R. VI, 1878. S. 131 ff.

**96.**

Douai, Bibliothèque Municipale. Ms. 250. 3 Bde. Augustini enarrationes in omnes psalmos. Aus Marchiennes. Nach der Darstellung der Patrone von Marchiennes (Rictrudis mit ihrem Gemahl Adalbaldus und ihren Kindern Mauronrtus, Adalsensis. Closendis, Eusebia, vgl. oben Taf. 49) im Rahmen des Autorenbildes Fol. 2 in Marchiennes entstanden. S. XII, kurz vor der Mitte.

Teil I, Fol. 2'. B(eatus vir) zum 1. Psalm. In der Initiale Christus als Weltenrichter (vgl. Vers 5: Ideo non resurgent impii in judicio) und David mit den Musikern.

Lit. Catalogue Général A. R. VI 1878, S. 130. Ebda. Verweis auf L'Art Chrétien en Flandre. — Michel II, 1, S. 307.

**97.**

Gent, Bibliothèque de l'Université et de la Ville. Ms. 16. Lamberti canonici sci. Audomari liber Floridus. Aus St. Bavo in Gent, wo die Hs. schon 1278 nachzuweisen. Vielleicht durch Abt Simon von St. Bertin bei St. Omer, der 1136 nach St. Bavo kam, dorthin gelangt. Augenscheinlich die Originalhandschrift. Schule von St. Omer. In der Vorrede nennt sich der Verfasser: ego Lambertus filius Onulfi canonicus sci. Audomari librum istum de diversorum auctorum floribus Deo sanctoque Audomaro pio patrono nostro contexui. Die Bestimmung der vorliegenden Hs. für St. Omer ergibt sich aus dem Inhalt, die zahlreichen auf St. Omer bezüglichen Stücke wären bei der Anfertigung für einen anderen Ort als völlig gleichgültig sicher weggeblieben. Um 1120. Die chronolog. Einträge Fol. 34'—45 gehen bis 1119, die Genealogia comitum Flandriae reicht bis 1120, die Liste der Päpste nennt als letzten Calixtus I. (1119—24).

Fol. 232'. Zweiter Traum des Nebukadnezar (Daniel IV, 7 ff.), wobei die Gestalt, welche den Baum abschlägt, konfundiert wird mit der Statue des 1. Traumes (Daniel II, 31 ff.) und Beischriften diese Träume erläutern (das Abschlagen des Baumes z. B. bedeutet den Fall Babylons usw.). Beischriften. Oben: Vigil. sanctus de celo clamans Succidite arborem et peraesedite ramos eius excutite folia eius et dispirgite fructum eius Germen radicum eius alligetur vinculo ferreo in herbis et ror celi tinguatur. donec VII tempora commutentur.

Arbor usque ad celum pertingens. Ab adam usque ad conditionem babilonie veteris quae est in persida. anni III milia et CCCXLII. Mansitque annos MCLXIV tunc roma incepta est. Inde ad Christum DCCLII Hoc sunt (facit?) V milia CCLVIII.

Links neben dem stehenden König: Mundus in prima aetate habens caput aureum. et in secunda pectus argenteum. et in tertia ventrem aeneum et in quarta femur ferreum. et in quinta tibias plumbeas; et in sexta pedes luti.

Somnium Nabugodonosor regis chaldeorum. quod interpretavit daniel propheta dum esset in transmigratione babylonis. de statua et arbore in fine quartae actatis mundi.

Babilonis cessavit regnum post annos MCLXIIII quam condita erat. Die Worte zwischen den Unterschenkeln nicht mehr zu lesen.

Rechts neben dem stehenden König: Aetas prima aurea ab adam usque ad Noe.
Aetas secunda argentea. a Noe usque ad Abraham.
Aetas tertia aenea. ab abraham usque ad david.
Aetas quarta ferrea usque ad transmigrationem babylonis.
Aetas quinta plumbea usque ad Christum.
Aetas sexta luti.
Über dem schlafenden König: Nabugodonosor rex dormit.
Neben dem unteren Teil des Baumes: cecidit babilon illa magna cum qua fornicati sunt reges terrae.
Arbor alligata vinculo ferreo circa radices.
Uno eodemque tempore babylon cecidit et roma surrexit anno ante adventum Christi DCCLII.

Lit. Jules de Saint-Génois, Catalogue des Mss. de la Bibliothèque de la Ville et de l'Université de Gand. Gent, C. Annoot-Braeckmann 1849—52, S. 14 ff. mit sehr eingehender Beschreibung und Aufzählung der älteren Lit. — Michel II, 1, S. 305. — Leopold Delisle, Notice sur les mss. du Livre Floridus de Lambert chanoine de St. Omer = Notices et extraits de mss. 38 (1906), S. 397. — Goldschmidt, Frühmittelalterliche illustrierte Encyclopädien = Vorträge der Bibliothek Warburg 1923/24, S. 220 f. Ebda. weit. Lit.

## 98.

Brüssel. Bibliothèque Royale. Ms. 1287 (9916/17). Gregorius magnus, Dialogi. Aus St. Lorenz in Lüttich. Maasschule. Wohl in Lüttich entstanden (s. die Provenienz und die besonders nahe Verwandtschaft mit Berlin, theol. lat. 4° 188, dessen Heilige in die Lütticher Diöcese weisen). S. XII 2/2. Die Miniaturen in der Art der abgebildeten gehören nach dem Stil ins Ende des 3/4. Daneben aber kommen mehr am Ende des Codex z. B. Fol. 101, 167 andere vor, die ebenfalls der Maasschule angehören, aber wie die sie begleitende Schrift auf einer späteren Entwicklungsstufe stehen (etwa 80er Jahre). So bleibt die Frage offen, ob der Zeichner der erstgenannten gleichzeitig, aber sehr retrospektiv ist, oder die entwickelteren Teile später angefügt wurden, der Cod. also eine Zeitlang unvollendet liegen geblieben ist. Sie wird sich nur am Original entscheiden lassen.

a) Fol. 27. Der hlg. Fortunatus, Bischof von Todi, erweckt den Frater Marcellus. b) Fol. 23. Der hlg. Fortunatus heilt einen Besessenen.

Lit. Gheyn, II, S. 255 f. — Paul Wescher, Eine Miniaturenhandschrift des 12. Jhs. aus der Maasgegend = Amtl. Berichte aus d. Preuß. Kunst-Slgn. 1928, Heft 4, S. 93.

## 99.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Ms. 104 (jetzt 3130). Breviarium. Vitae sanctorum. Ostbelgien. Fol. 4 ist in der tabula festorum mobilium, indictionum et epactorum ab anno 1137—1213 zum Jahr 1137 vermerkt. »Isto anno perfectus est iste liber«.

Fol. 231. Gloria tibi trinitas equalis una (Chevalier Rep. hymnol. 7287).

Lit. Gheyn V, S. 55.

## 100.

Dijon, Bibliothèque Municipale. Ms. 168—170 und 173. Gregorii moralia in Job. Aus Citeaux. Ebenda unter Abt Etienne Harding entstanden. Am Ende des 3. Bdes. von Hand des Schreibers: Anno ab incarnatione Domini millesimo centesimo undecimo in vigilia Nativitatis ejusdem Domini nostri Jesu Christi liber iste finem sumpsit scribendi, temporibus domini Stephani abbatis secundi.

Bd. I (Ms. 168), Fol. 4'. R(everentissimo et sanctissimo fratri Leandro coepiscopo Gregorius servus servorum dei). Zu Beginn der epistola sci. Gregorii pp. ad Leandrum epm. in expositionem libri Hiob.

Lit. Catalogue Général N. R. V. 1889, S. 49 f. — Michel II, 1 S. 298. — C. Oursel, Les Manuscrits à Miniatures de la Bibliothèque de Dijon = Bulletin 7 de la Société Française de Réproductions des Manuscrits à Peintures. Paris. 1923, S. 12 f. — C. Oursel, La Miniature du XIIme siècle à l'Abbaye de Citeaux d'après les Manuscrits de la Bibliothèque de Dijon. Dijon, Venot 1926, S. 29 ff. und oft.

## 101.

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 9438. Sacramentar von Limoges. Nach dem typisch Limousiner Kalender für und nach der stilistischen Verwandtschaft mit anderen Miniatur-Hss. aus Limoges (z. B. Lauer Pl. 37 u. 39) auch in Limoges gemacht. S. XII 2/4.

Fol. 58'. Maiestas domini.

Lit. Michel I, 2, S. 754. — Mâle S. 75. 91. 124, Fig. 61, 79, 106. — Leroquais S. 213, Taf. XXXIII—XXXV. — Cook, Painted Panels IV, S. 212. — Lauer, Enluminures p. 30 f., 110 ff., Pl. 53—57, Farbtafel C. Ebda. viele Abb. anderer Limousiner Miniaturen.

## 102.

Paris, Bibl. Nationale. Ms. lat. 9438. Wie Taf. 101.
Fol. 57. VERE (Kanon-Anfang).
Lit. s. Taf. 101.

## 103.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 4922. Donizo Canusinus pbr. et monachus, Vita Mathildis. Nach Bethmann vom Autor korrigiertes und für Mathilde v. Tuscien bestimmtes Exemplar. Oberitalien saec. XII 1/4.

Fol. 4. Der König übergibt dem Grafen Atto die Gebeine der heill. Corona und Victor (Corpora sanctorium rex Attoni dedit horum. Corpus S. Corone. Corpus S. Victoris.) Darunter die Darstellung, wie Bischof Gotfrid von Brescia Teile vom Leibe d. hlg. Apollonius für seinen Vater Atto abtrennt (Membra secat sancti Gotefredus dans ea patri). Vgl. Vers 402—16 des Textes.

Lit. Agincourt, Peinture Pl. LXVI mit ausführl. Erklärung d. Bilder. — Bethmann, Monum. Germ. SS. XII, 348 f. Ebda. 4 farb. Abb. Taf. I—II. — Venturi III, p. 444. — G. F. Warner, Gospels of Mathilda Countess of Tuscany. Privatly printed for presentation to the Roxburghe Club, 1917 (Publikation der Bilder). — Rizzo-Toesca p. 1058.

## 104.

Turin, Biblioteca Capitolare. Vetus testamentum (Genesis bis Psalter) Oberitalien. S. XII.

F(rater Ambrosius).

Lit. Kurz erwähnt bei F. Rondolino, Il Duomo di Torino. Torino 1898, S. 59 mit etl. schlechten Abb. — Carta—Cipolla—Frati, Atlante. Taf. XXXVII.

## 105.

Rom, Vaticana. Barb. lat. 592. Exultet-Rolle. Aus der Slg. des Kardinals Santorio. Die Bilder großenteils kopiert nach denen des in Monte Cassino entstandenen und daher stammenden Exultet im Brit. Mus. Add. 30 337. Der fehlende Anfang befand sich in der 2/2 des 18. Jh. in St. Blasien im Schwarzwald (Abb. bei Martin Gerbert, De cantu et musica sacra. St. Blasien 1775. II, S. 534, Taf. XIII). Schule von Monte Cassino. S. XII (gegen Mitte).

a) Terra. b) Limbus.

Lit. S. Pieralesi, Il Preconio Pasquale, conforme all' insigne frammento del Codice Barberiniano, Rom. 1889. Mit Nachzeichnung von Text und Miniaturen. — Bertaux S. 227 f. 233. Table synoptique No. 10. — Loew S. 72, 365. Ebda. S. 67 Anm. 1 Lit. über Exultet-Rollen. — Rizzo-Toesca, S. 1052. 1132 Anm. 7, Fig. 734.

## 106.

Rom, Vaticana. Vat. lat. 4939. Chronik von Sta. Sophia in Benevent. Schule von Benevent. Ca. 1120 (die Einträge der ersten Hand reichen bis 1119).

Fol. 28'. Der Gründer Herzog Arechis läßt die Sta. Sophia in Benevent erbauen.

Lit. Agincourt, Peinture Pl. LXVIII 8. — Bertaux S. 209 f. 234. — Loew S. 68. 364. — Rizzo-Toesca S. 1049. 1131, Anm. 6, Fig. 729.

---

## Abkürzungen der Literaturangaben.

Abbot, Manuscripts of Trinity College — T. K. Abbot, Catalogue of the manuscripts in the Library of Trinity College. Dublin 1900.

Ada-Hs, — Die Trierer Ada-Handschrift. Bearb. u. hrsg. von Menzel, Corssen, Janitschek, Schnütgen und Heffner = Publikationen der Gesellschaft f. Rhein. Geschichtskunde VI. Leipzig 1889.

Agincourt, Peinture — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments. Peinture (Bd. III. V. VI d. Werkes). Paris 1823.

Ancona — Paolo D'Ancona, La miniature italienne du X^e^ au XVI^e^ siècle. Paris u. Brüssel 1925.

Bange, Abdinghofer Evglr. — E. F. Bange Das Abdinghofer Evangeliar im Kupferstichkabinett = Berichte aus d. Preuß. Kunstslgn. XLII (1921) Heft 9/10.

— Ehl-Rezension in der Deutsch. Literat.-Zeitg. 1924. 28. Heft Sp. 1992.

— Malerschule — E. F. Bange, Eine bayerische Malerschule des 11. u. 12. Jh. München, Hugo Schmidt 1923.

Bastard — Auguste Comte de Bastard, Peintures et ornements de manuscrits. Paris 1835 ff.

B. F. A. Cat. — Burlington Fine Arts Club, Illustrated Catalogue of illuminated mss. (S. C. Cockerell). London 1908.

Beissel, Bernward-Evglr. — Stephan Beissel, Des heil. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1891.

— Evangelienbücher — Stephan Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters = Stimmen aus Maria Laach Erg.-Bd. XXIII. Freiburg, Herder 1906.

— Otto-Hs. — Stephan Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen, Barth 1866.

— Vat. Min. — Stephan Beissel, Vatikanische Miniaturen. Freiburg, Herder 1893.

Berger — Samuel Berger, Histoire de la Vulgate. Paris 1893.

Bertaux — Emile Bertaux, L'Art dans l'Italie Méridionale. Paris, Fontemoing 1904.

Boinet — Amadée Boinet, La miniature carolingienne. Paris, Alphons Picard 1913.

Boeckler, Ehl-Rezension im Jahrb. f. Kunstw. hrsg. v. Ernst Gall 1923.

— Passionale — Albert Boeckler, Das Stuttgarter Passionale. Augsburg, Filser 1923.

— Regensburg — Albert Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. u. 13. Jh. = Miniaturen aus Hss. der Bayer. Staatsbibl. in München, hrsg. v. Georg Leidinger VIII. München, Reusch 1924.

— Reichenau — Albert Boeckler, Die Reichenauer Buchmalerei = Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur 1200. Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters. München 1925.

Braun — Edmund Braun, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter = Westdeutsche Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst Erg.-Heft IX (1895).

Buberl, Nonnberg — Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien in Kloster Nonnberg bei Salzburg = Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentral-Komm. z. Erhaltg. und Erforschg. d. Kunst- und historischen Denkmale III S. 25. Wien 1909.

— Salzbg. Buchm. — P. Buberl, Über einige Werke d. Salzburger Buchmalerei des XI. Jhs. = Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. z. Erhaltg. u. Erforschg. d. Kunst- u. historischen Denkmale I 1907.

Carta — Cipolla — Frati, Atlante — Monumenta Palaeographica Sacra. Atlante Palaeografico Artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla mostra d'arte sacra nell 1898 per cura di F. Carta, C. Cipolla, C. Frati. Torino 1899.

Catalogue Général — Catalogue Général des manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Paris, alte Reihe 1849—85, neue Reihe 1885—1909.

Chroust — Anton Chroust, Monumenta Palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters. Ser. I 1902—06. Ser. II 1911—17. Ser. III 1927—29. München, Bruckmann.

Clark — Charles Upson Clark, Collectanea Hispanica = Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences XXIV (1920) mit Abb. von mozarab. Miniaturen.

Clemen, Monumental-Malerei — Paul Clemen, Die romanische Monumental-Malerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, Schwann 1916.

Cook, Painted panels — Walter W. S. Cook, The earliest painted panels of Catalonia I—VI = The Art Bulletin V (1922), VI (1923), VIII (1925 u. 26), X (1927 u. 28).
Delisle, Cabinet — Leopold Delisle, Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale = Histoire Générale de Paris, Collection des documents. Paris. I—III 1868. 1874. 1881.
— Ecole Calligraphique — Leopold Delisle, Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au 9[ième] siècle = Mémoires de l'Académie des Inscriptions XXXII. Paris 1885.
— St. Vaast — Leopold Delisle, L'Evangéliaire de St. Vaast d'Arras. Paris, H. Champion 1888.
Doering und Voss — O. Doering und G. Voss, Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen. Magdeburg, E. Baensch jr. 1905.
Durrieu, Ingobert — Paul Durrieu, Ingobert, un grand calligraphe du IX[ième] siècle = Mélanges Emile Chatelain. Paris 1910.
Ebner — Adalbert Ebner, Quellen u. Forschungen z. Gesch. u. Kunstgesch. d. Missale Romanum im Ma. Freiburg, Herder 1896.
Ehl — Heinrich Ehl, Die Kölner ottonische Buchmalerei = Forschungen z. Kunstgesch. Westeuropas, hrsg. v. Eugen Lüthgen Bd. VI. Schröder, Bonn u. Leipzig 1922.
Falke-Frauberger — Otto v. Falke u. Heinrich Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters u. a. Werke d. Kunsthist. Ausstellung in Düsseldorf 1902. 1904.
Friend, St. Denis — A. W. Friend, The carolingian art in the abbey of St. Denis = Art Studies, Mediaeval, Renaissance, Modern. Princeton 1923 (Extra-Number of the American Journal of Archeology).
Vgl. hierzu die Mitteilung über Friends Untersuchung im American Journal of Archaeology XXIV (Concord 1920 S. 81 f.).
— Two manuscripts of the school of St. Denis = Speculum, A journal of mediaeval studies I (1926), S. 59 ff.
Gheyn — I. van den Gheyn, Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles 1901.
Goldschmidt, Albanipsalter — Adolph Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin, Georg Siemens 1895.
— Angelsächsischer Stil — Adolph Goldschmidt, Der angelsächsische Stil in der ma. Malerei = Texte u. Forschungen z. engl. Kulturgesch. Festgabe für Felix Liebermann S. 271. Halle 1921.
— Deutsche Buchm. — Adolph Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei. München, Kurt Wolff 1928.
— Elfenbeinskulpturen — Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen Bd. I—IV. Berlin, Bruno Cassirer 1914. 1918. 1923. 1926.
Haseloff, D. Lit.-Zeitg. — Arthur Haseloff, Aus der Weingartener Klosterbibliothek = Deutsche Lit.-Zeitg. XXVI (1905) Sp. 1998 ff.
— Egb.-Ps. — Heinrich Volbert Sauerland und Arthur Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier = Festschrift der Gesellschaft f. nützliche Forschungen. Trier 1901.
— Malerschule — Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh. = Studien zur deutsch. Kunstgesch. 9. Heft. Straßburg, Heitz 1897.
— Vorkarol. Buchm. — Arthur Haseloff, Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung des Deutschen Vereins = Rep. f. Kw. XLII (1920) S. 164—220.
Herbert — I. A. Herbert, Illuminated manuscripts. London 1911.
Hermann — Herm. Jul. Hermann, Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes = Beschreib. Verzeichnis d. illumin. Hss. in Österreich N. F. I (Wien, Nat.-Bibl.). Leipzig, Hiersemann 1923.
Homburger — Otto Homburger, Die Anfänge der Malerschule von Winchester im 10. Jh. = Studien über christl. Denkmäler, hrsg. v. Joh. Ficker Heft XIII. Leipzig 1912.
— Rezension v. Millar, English ill. mss. = The Art Bulletin X (1928), S. 399.
James, Libraries — M. R. James, The ancient libraries of Canterbury and Dover. Cambridge 1903.
Josten, — Hanns Heinz Josten, Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 im Domschatz zu Hildesheim = Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 109. Straßburg, Heitz 1909.
Kahn, Weingarten — Rosy Kahn, Hochroman. Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben = Städel-Jahrb. 1921.
Köhler, Ehl-Rezension — Wilh. Köhler, Rezension der Kölner ottonischen Buchmalerei v. H. Ehl im Rep. f. Kunstw. XLV (1925).
Kopera — Feliks Kopera, Średniowieczne Malarstwo w Polsce. Krakow 1925.
Kraus, Codex Egberti — Franz Xaver Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg, Herder 1884.
Landsberger — Franz Landsberger, Der St. Galler Folchard-Psalter. St. Gallen 1912.
Latil — D. Agostino Maria Latil, Le miniature nei rotoli dell' Exultet = Documenti per la storia della miniatura in Italia 3. Monte Cassino 1899—1901.
Lauer, Enluminures — Ph. Lauer, Les Enluminures romanes des mss. de la Bibliothèque Nationale. Paris 1927.
Leidinger, Codex aureus — Georg Leidinger, Der Codex aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München. München, Hugo Schmidt. Textband 1925.
— Meisterwerke — Georg Leidinger, Meisterwerke der Buchmalerei. München, Hugo Schmidt 1920.
— Min. — Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München

Heft I Das sog. Evangeliarium Ottos III. München, Riehn & Tietze o. J.
Heft V Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München, Riehn & Tietze o. J.
Leitschuh — F. R. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.
Lehmann — P. Lehmann, Corveyer Studien = Abhdlgn. der Bayer. Akad. d. W. Phil.-hist. Kl. XXX 5. Abhdlg. München 1919.
Leroquais — Abbé V. Leroquais, Les sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Paris 1924.
Löffler, Schwäb. Buchm. — Karl Löffler. Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit. Augsburg, Filser 1928.
— Weingarten — Karl Löffler, Die Handschriften des Klosters Weingarten = 41. Beiheft z. Zentralblatt f. Bibliothekswesen. Leipzig 1912.
— Zierbuchstaben — Karl Löffler, Romanische Zierbuchstaben. Stuttgart 1927.
Loew — E. A. Loew, The Beneventian Script. Oxford 1914.
Lowe — E. A. Lowe, Scriptura Beneventana, Facsimiles of South Italian and Dalmatian manuscripts from the VI$^{th}$ to the XIV$^{th}$ century. Oxford 1929.
Ludorff, Höxter — A. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler v. Westfalen Krs. Höxter. 1914.
— Meschede — A. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen Krs. Mechede. Münster 1914.
Mâle — Emile Mâle, L'Art religieux du XIIième siècle en France. Paris, Armand Colin 1924.
Martin, Joyaux — Henry Martin, Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale. Paris u. Brüssel 1928.
Mazzatinti, Inventari — Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Opere fundata del Prof. Giuseppe Mazzatinti. 1891 ff.
Merton — Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9.—11. Jh. — Leipzig, Hiersemann, 1912.
Michel — André Michel, Historie de l'art I, 1 u. 2. II, 1. Paris, Armand Colin 1905 u. 1906.
Millar — Eric George Millar, English illuminated manuscripts from the X$^{th}$ to the XIII$^{th}$ century. G. v. Oest, Paris u. Brüssel 1926.
Mitchell — H. P. Mitchell, Flotsam of later Anglo-saxon art I—IV = Burlington Magazine 42 u. 43 (1923).
Neuss — Wilhelm Neuss, Die katalanische Bibel-Illustration um die Wende des 1. Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei = Veröffentl. d. roman. Auslands-Instituts d. Rhein. Frdr. Wilh.-Univ. Bonn III. Curt Schröder, Bonn und Leipzig 1922.
New Pal. Soc. — The New Palaeographical Society. London 1903 ff.
Oursel — C. Oursel, La miniature du XII$^{e}$ siècle à l'abbaye de Citeaux d'après les mss. de la Bibl. de Dijon. Dijon 1926.
Pal. Soc. — The Palaeographical Society. London 1873 ff.
Piscicelli Taeggi — Oderisio Piscicelli Taeggi, Le miniature nei codici Cassinesi. Monte Cassino 1887.
Porter— Arthur Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien. München, Kurt Wolff 1928.
Quentin — Dom. Henri Quentin, Mémoire sur l'établissement du texte de la vulgate = Collectanea biblica latina VI. Rom-Paris 1922.
Rahn, Psalterium aureum — Rudolf Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. Mit großenteils farb. Abb. der Miniaturen u. wichtigen Initialen. Hrsg. vom Historischen Verein von St. Gallen. St. Gallen 1878.
Richter-Schönfelder — Georg Richter und Albert Schönfelder, Sacramentarium Fuldense saec. X = Quellen und Abhdlgn. z. Gesch. d. Abtei und Diözese Fulda IX. Fulda 1912.
Rizzo-Toesca — G. E. Rizzo u. P. Toesca, Storia dell' arte classica e italiana. Turin 1927.
Saunders — O. Elfrida Saunders, Englische Buchmalerei. München, Kurt Wolff 1927.
Schools of illumination — Schools of illumination. Reproductions from manuscripts in the British Museum I—IV. London 1914. 1915. 1921. 1922.
Schramm — Percy Ernst Schramm, Zur Geschichte der Buchmalerei in der Zeit der sächsischen Kaiser = Jahrb. f. Kw. hrsg. von Ernst Gall I 1923.
Staerk, Manuscrits Latins — Dom. Antonio Staerk O. S. B., Les Manuscrits Latins du V$^{me}$ au XIII$^{me}$ siècle conservés à la Bibliothèque Impériale de St. Petersbourg. St. Petersburg 1910.
Swarzenski I. — Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. u. 11. Jhs. = Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters I. Leipzig, Hiersemann 1901.
— II. — Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stiles = Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II. Leipzig, Hiersemann 1913.
— Reims — Georg Swarzenski, Die karolingische Malerei und Plastik in Reims = Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstslgn. XXIII (1902).
Toesca, Pitt. e. Min. — Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Mailand, Hoepli 1912.
— Min. Rom. — Pietro Toesca, Miniature Romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate = Rivista del R. Istituto d'Archaeologia e Storia dell' Arte I, Fasc. I, p. 69.
Venturi — Adolfo Venturi, Storia dell 'arte italiana II. Milano-Napoli 1902. III Milano 1904.
Voege, Malerschule — Wilhelm Voege, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends = Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst Erg. Heft 7. Trier 1891.

Warner, Reproductions — G. F. Warner, Reproductions from illuminated manuscripts in the British Museum I—IV. London 1907—28.

Warner-Wilson, Benediktionale — G. F. Warner and H. A. Wilson, The Benedictional of St. Aethelwold, Roxburghe Club 1910.

Weber — Louis Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturg. Hss. I Jetzige Pariser Hss. Metz u. Frankfurt a. M. 1912.

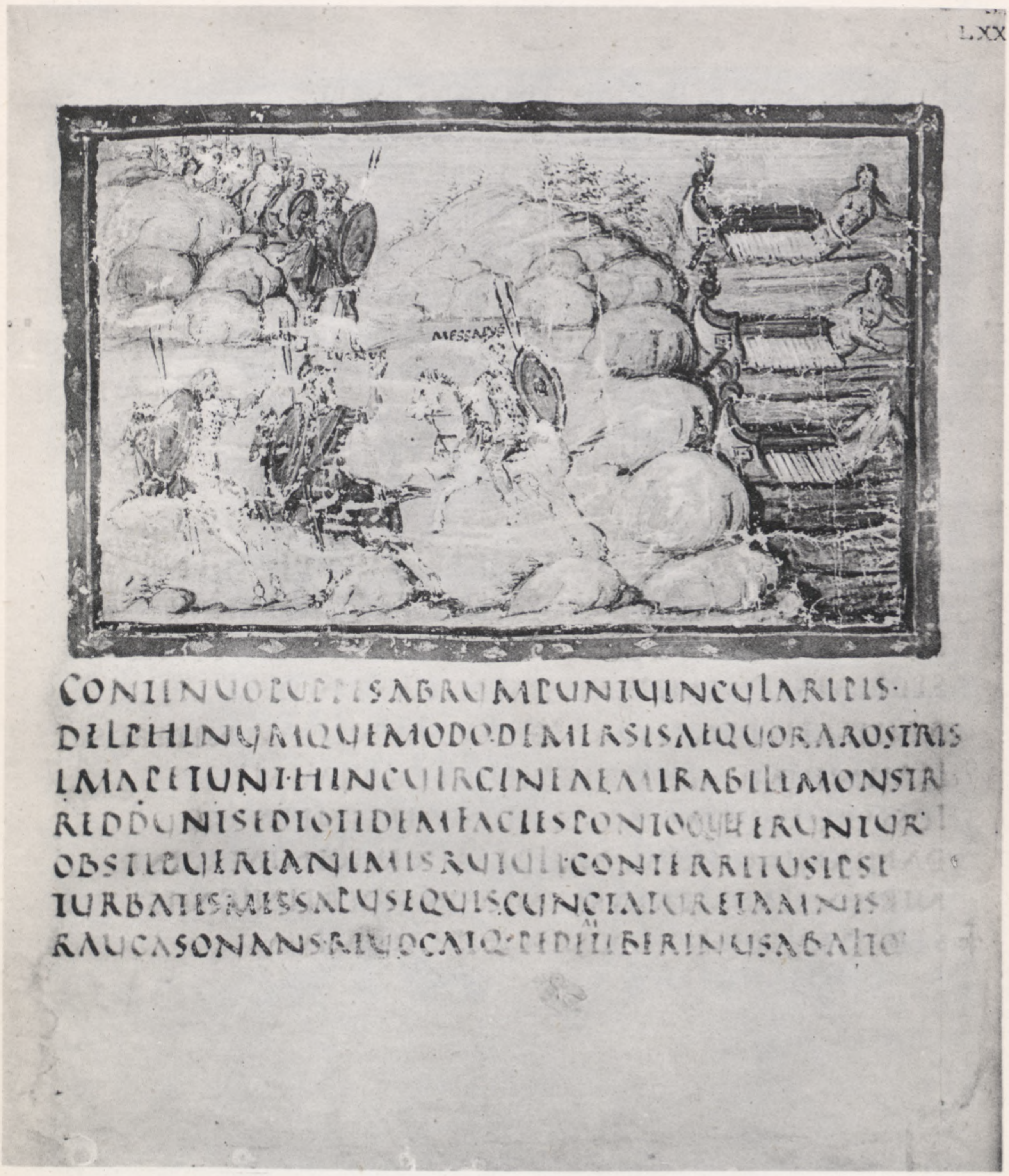
Westwood, St. Paul — S. O. Westwood, The bible of the monastery of St. Paul near Rome. Oxford 1876. Mit 38 Photos von Parker.

Wölfflin — Heinrich Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse. 2. Aufl. München, Kurt Wolff 1921.

Zimmermann, Fulda — E. Heinrich Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit = Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. z. Erhaltg. u. Erforschg. d. Kunst- u. histor. Denkmale IV (1910) S. 1.

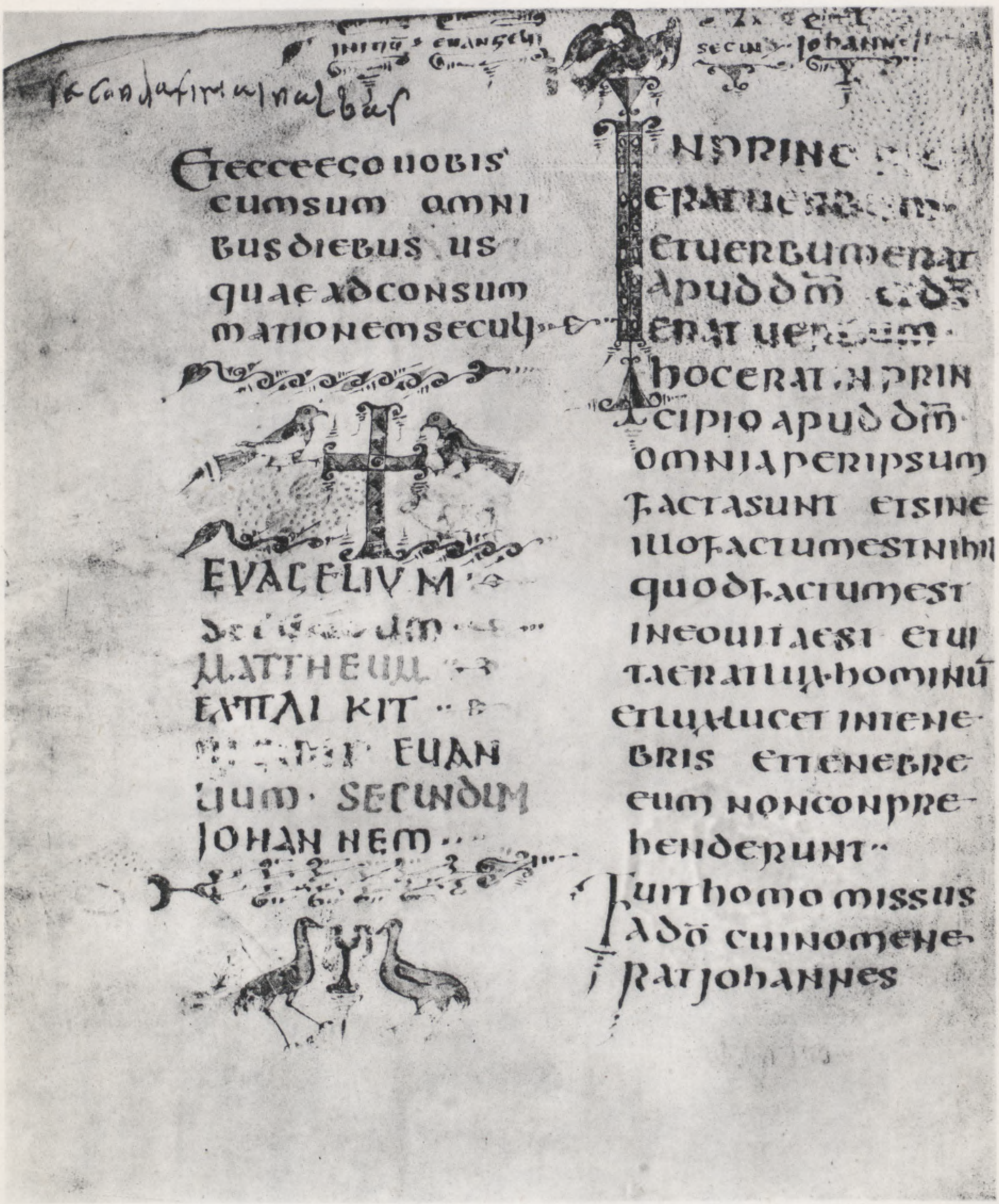
— Vorkarol. Min. — E. Heinrich Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen = Denkmäler deutscher Kunst III. Sekt. I. Abt. Selbstverlag des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Berlin 1916.

# Verzeichnis der Handschriften.




CONTINUOPUPPISABRUMPUNTUINCULARIPIS·
DELPHINUMQUEMODODEMERSISAEQUORAROSTRIS
IMAPETUNT·HINCUIRGINEAEMIRABILEMONSTR
REDDUNTSETOTIDEMFACIESPONTOQUEFERUNTUR
OBSTIPUERE ANIMISRUTULICONTERRITUSIPSE
TURBATISMESSAPUSEQUISCUNCTATURETAMNIS
RAUCASONANSREUOCATQ·PEDEMTIBERINUSABALTO

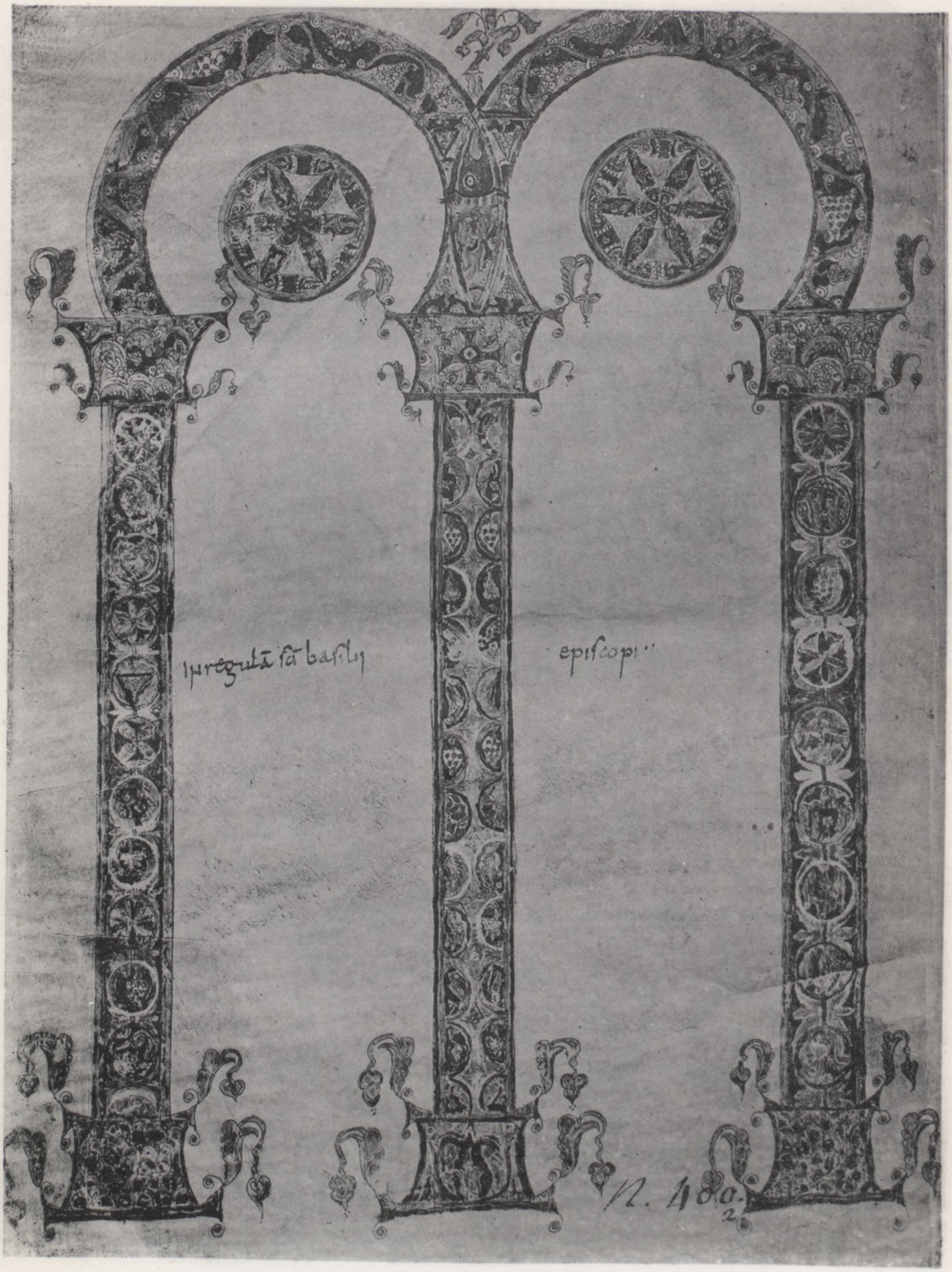
Rom, Vat. lat. 3225. Italien s. IV—V.



München, Staatsbibl. lat. 62 24. Oberitalien um 675.



Leningrad, Öffentl. Bibl. lat. Q. v. I. Nr. 14. Luxeuil s. VIII 2/4.




Leningrad, Offentl. Bibl. lat. F. v. I. Nr. 2. Schule von Corbie um 700.



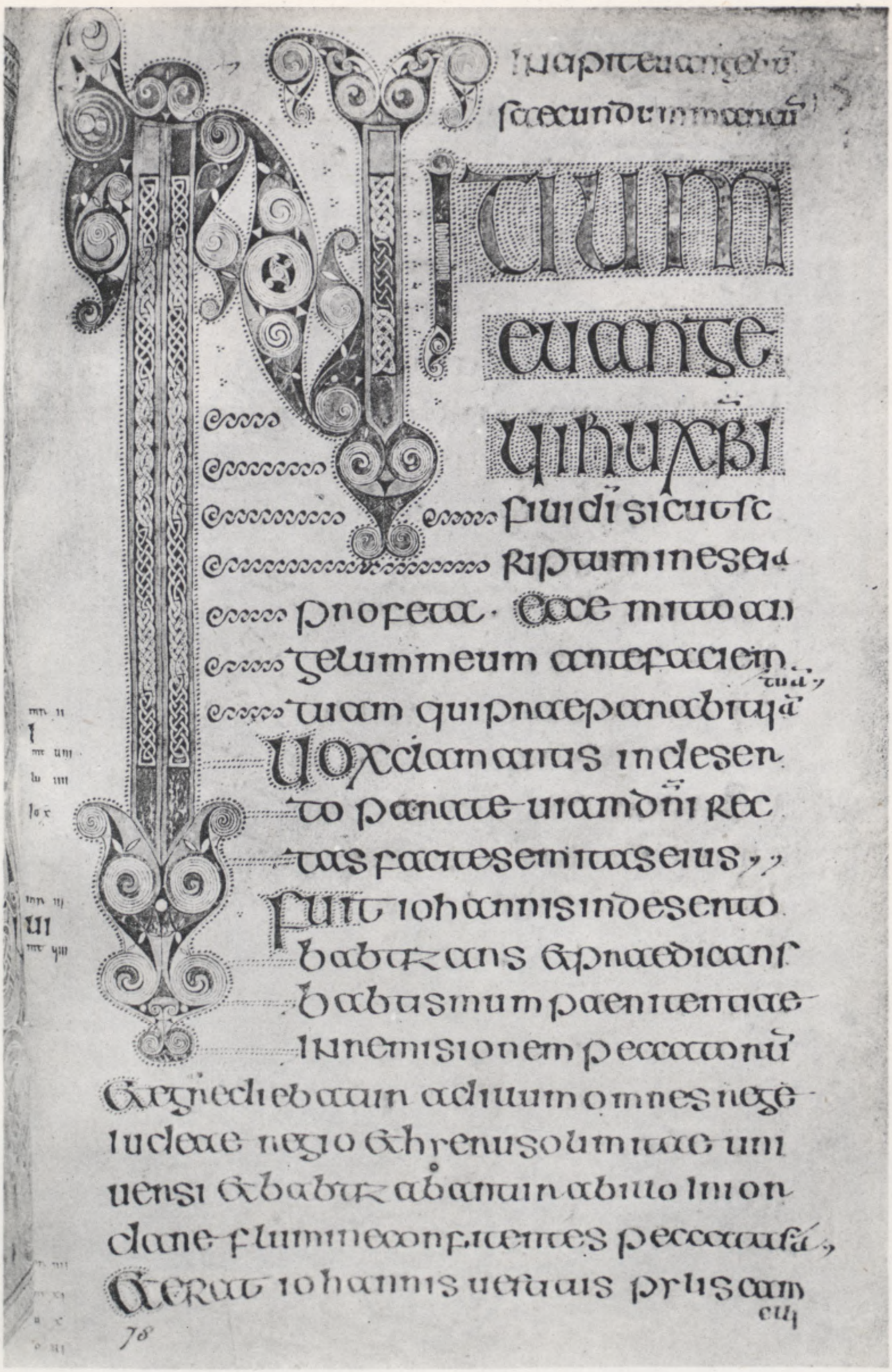
Rom, Vat. Reg. lat. 316. Nordostfränkisch um 750.



Autun, Bibl. de la Ville Ms. 3. Gruppe von Fleury s. VIII Mitte.



Dublin, Trinity Coll. Ms. 57. Irland um 700.


incipit euangel[ium]
secundum marcum
INITIUM
EUANGE
LII IHU XPI
filii di sicut sc
riptum in eseia
profetae. ecce mitto an
gelum meum ante faciem
tuam qui praeparabit uia[m] tua
uox clamantis in deser
to parate uiam dni rec
tas facite semitas eius
fuit iohannis in deserto
babtizans et praedicans
babtismum paenitentiae
in remisionem peccatorum
egrediebatur ad illum omnes rege
iudeae regio et hyrusolimitae uni
uersi et babtizabantur ab illo in ior
dane flumine confitentes peccata sua
et erat iohannis uestitus pilis cam
eli
78

Dublin, Trinity Coll. Ms. 57. Irland um 700.



Dublin. Trinity Coll. Ms. 58. Irland s. VIII in.



Dublin, Trinity Coll. Ms. 58. Irland s. VIII in.




London, Brit. Mus. Cotton Nero D IV. Lindesfarne s. VIII in.



Florenz, Laurentiana. Amiat. 1. Wearmouth-Yarrow zw. 678 u. 716.



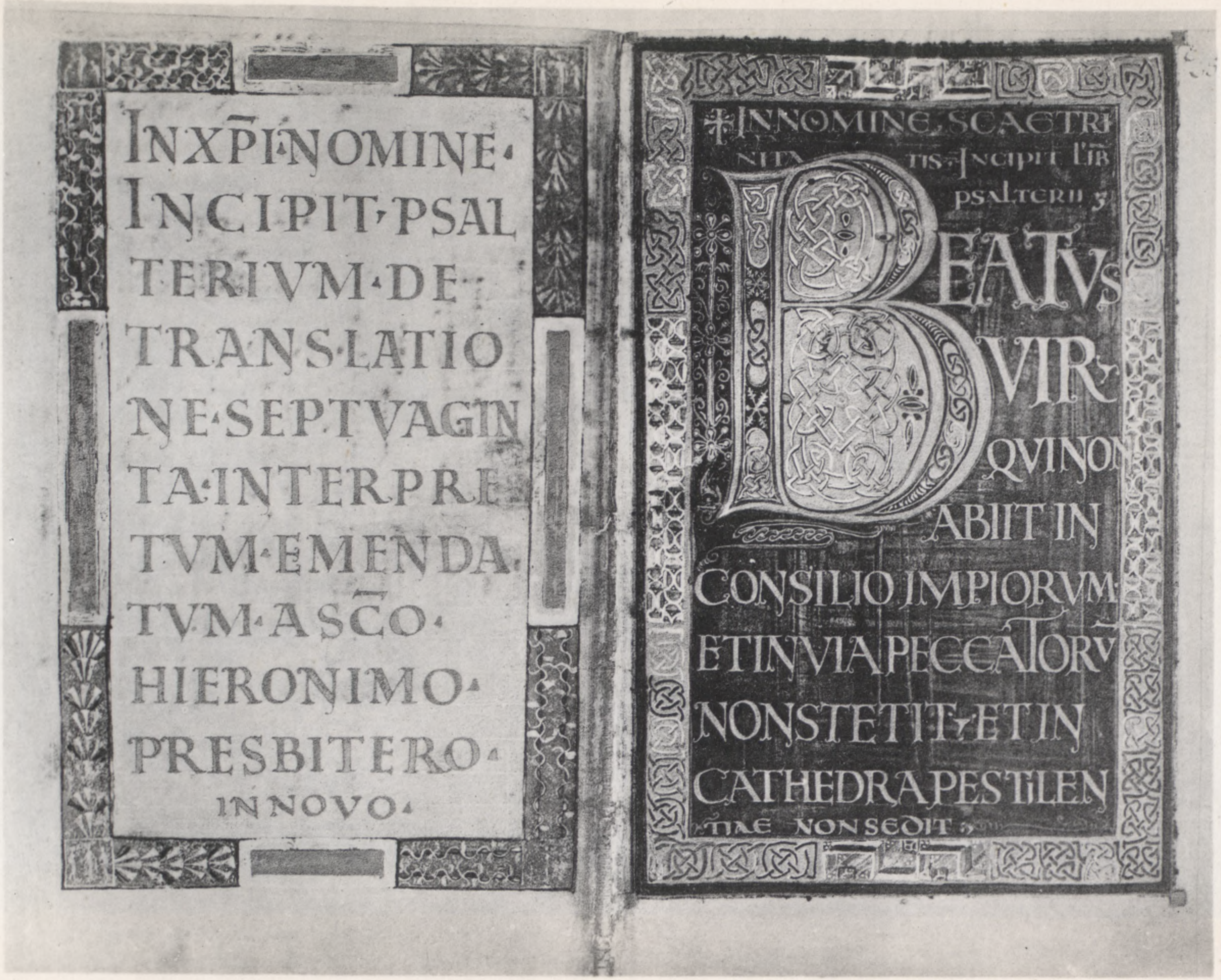
Stockholm, Kgl. Bibl. Cod. aureus. Canterbury s. VIII 3/4.



London, Brit. Mus. Tib. C. II. Canterbury gegen 800.



Trier, Stadtbibl. Cod. 22. Adagruppe s. VIII ex.

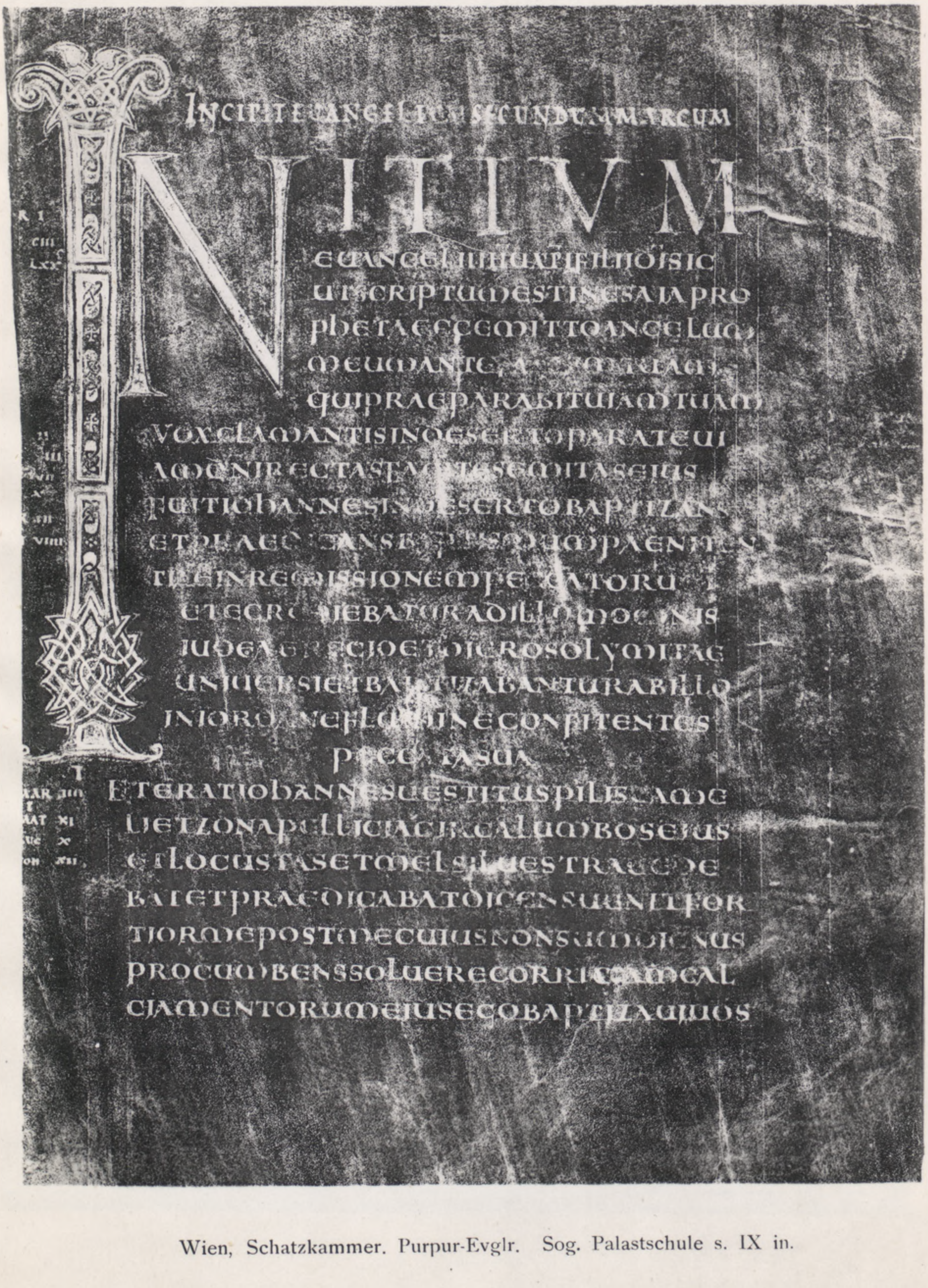

INXPI·NOMINE·
INCIPIT·PSAL
TERIVM·DE
TRANSLATIO
NE·SEPTVAGIN
TA·INTERPRE
TVM·EMENDA
TVM·A SCO·
HIERONIMO·
PRESBITERO·
IN NOVO·

INNOMINE SCAE TRI
NITA TIS INCIPIT LIB
PSALTERII
BEATVS
VIR
QVI NON
ABIIT IN
CONSILIO IMPIORVM
ETINVIAPECCATORV
NONSTETIT ET IN
CATHEDRA PESTILEN
TIAE NONSEDIT

Wien, Nat. Bibl. Cod. 1861. Adagruppe zw. 783 u. 795.



Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 462. Sog. Palastschule s. IX in.



Wien, Schatzkammer. Purpur-Evglr. Sog. Palastschule s. IX in.



LXXII DEFECERUNT LAUDES DD FILII IES SE PSALMUS ASAPH

QUAM BONUS ISRA
HEL DS. HIS QUI RECTO
SUNT CORDE
MEI AUTEM PENE MOTI ST
PEDES PAENE EFFUSI SUNT

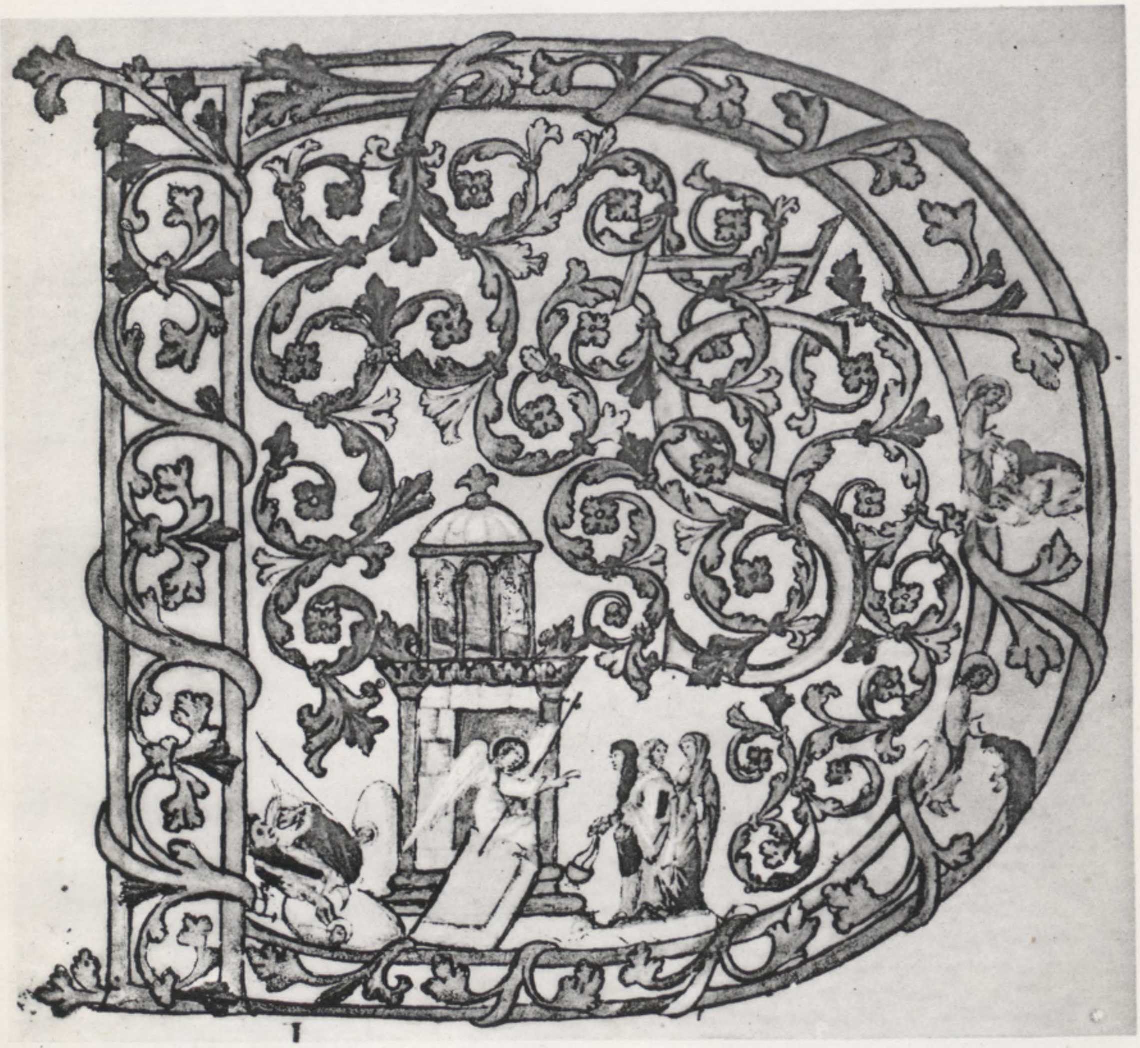
LABUNTUR
DEO TENUIT EOS SUPER
BIA OPERTI SUNT INI
QUITATE ET IMPIETATE
SUA

DEO CONUERTETUR PO
PULUS MEUS HIC ET DIES
PLENI INUENIENTUR
IN EIS
ET DIXERUNT QUOMODO

Utrecht, Univ. Bibl. Cod. 32. Schule v. Reims oder Hautvillers s. IX 1/3.



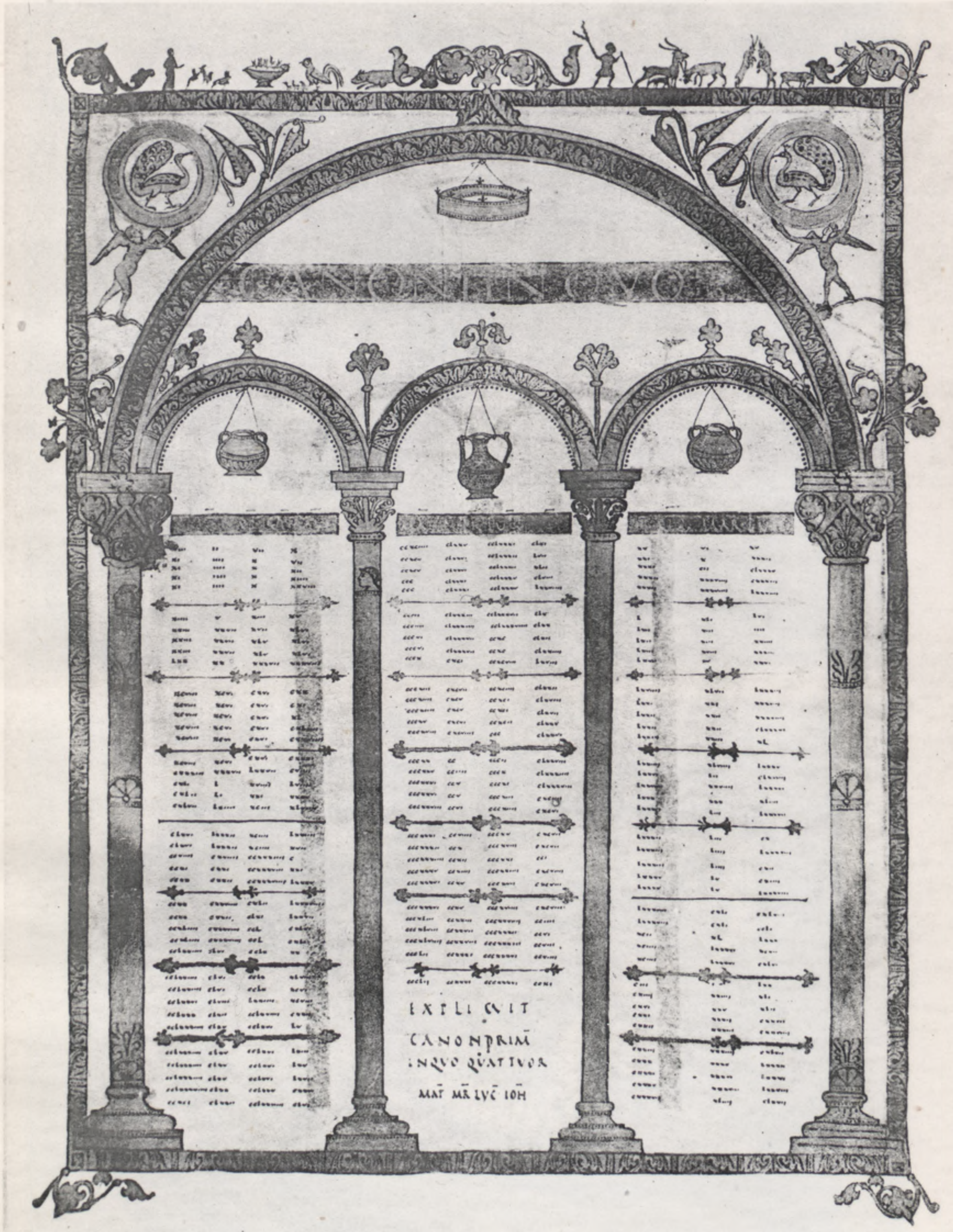

Berlin, Staatsbibl. Ham. 253. Frankreich s. IX.



Paris, Bibl. Nat. lat. 9428. Metz s. IX Mitte.



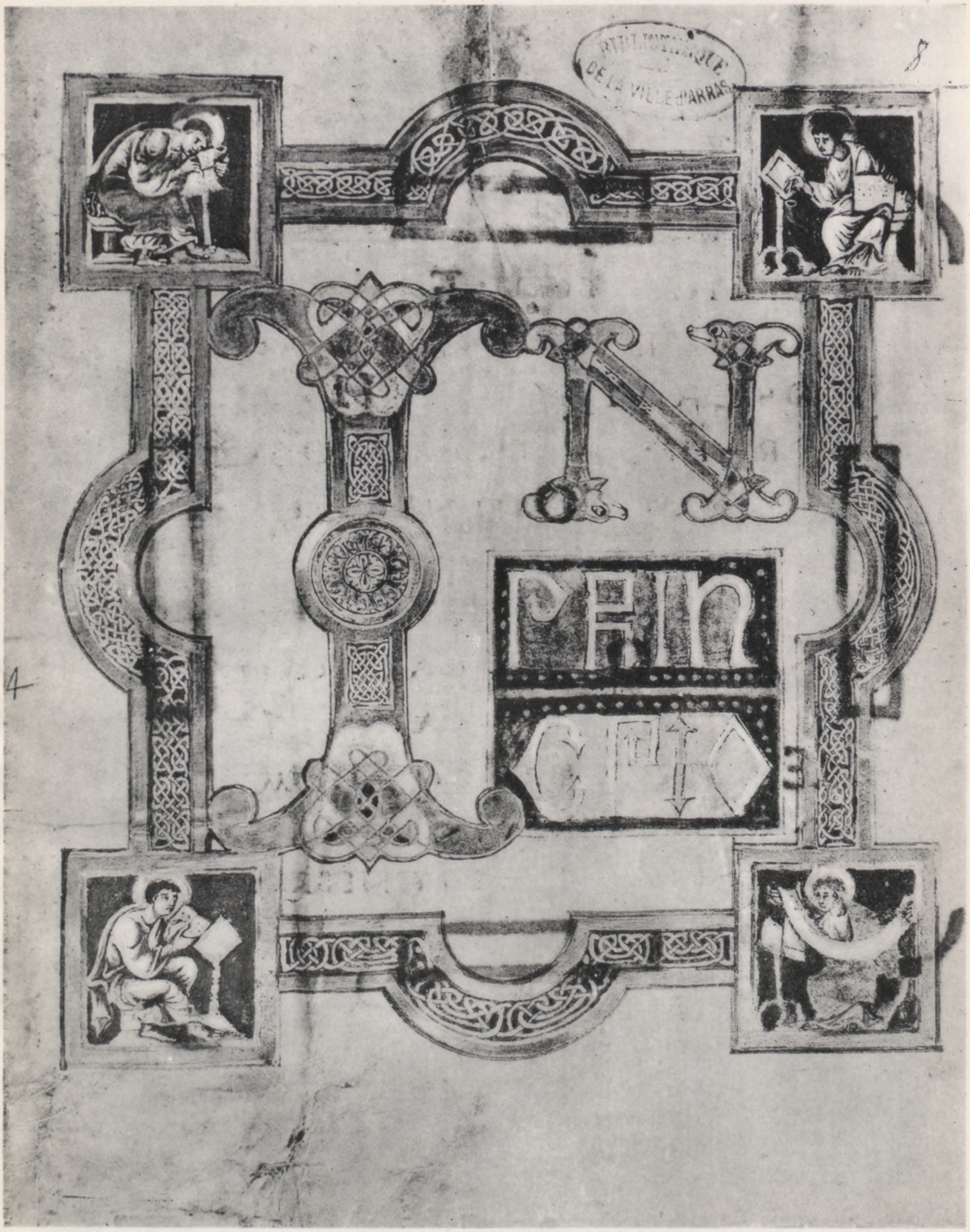
London, Brit. Mus. Add. 10546. Tours gegen Mitte s. IX.




Paris, Bibl. Nat. lat. 1. Tours s. IX Mitte.



Paris, Bibl. Nat. lat. 257. Anglo-fränkisch s. IX Mitte.



Arras, Bibl. de la Ville. Ms. 1045. Anglo-fränkisch s. IX Mitte.



Rom, S. Paolo f. l. m. Karol. Bibel. Sog. Schule v. Corbie s. IX 3/3.



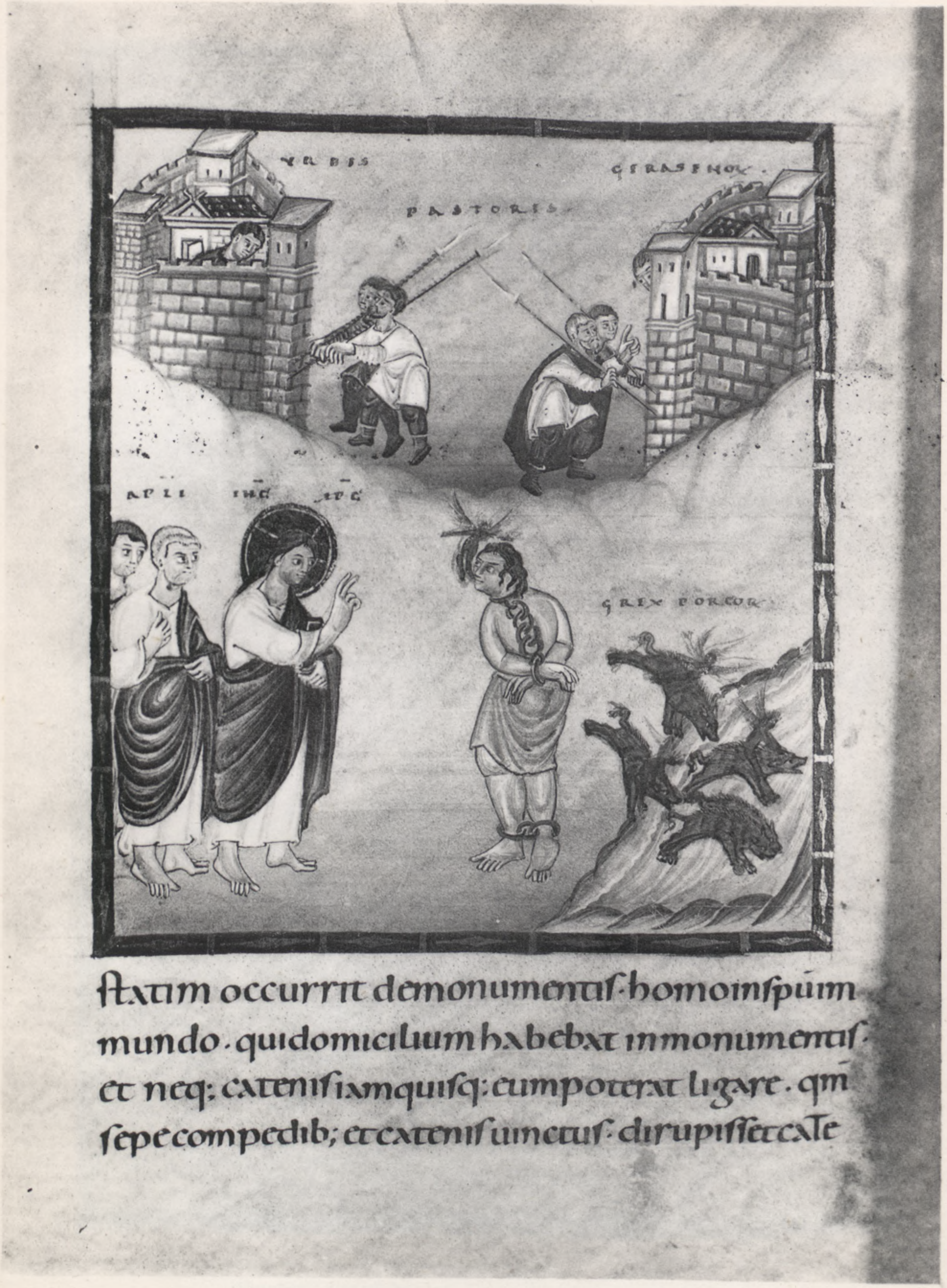
München, Staatsbibl. lat. 14000. Sog. Schule v. Corbie 870.



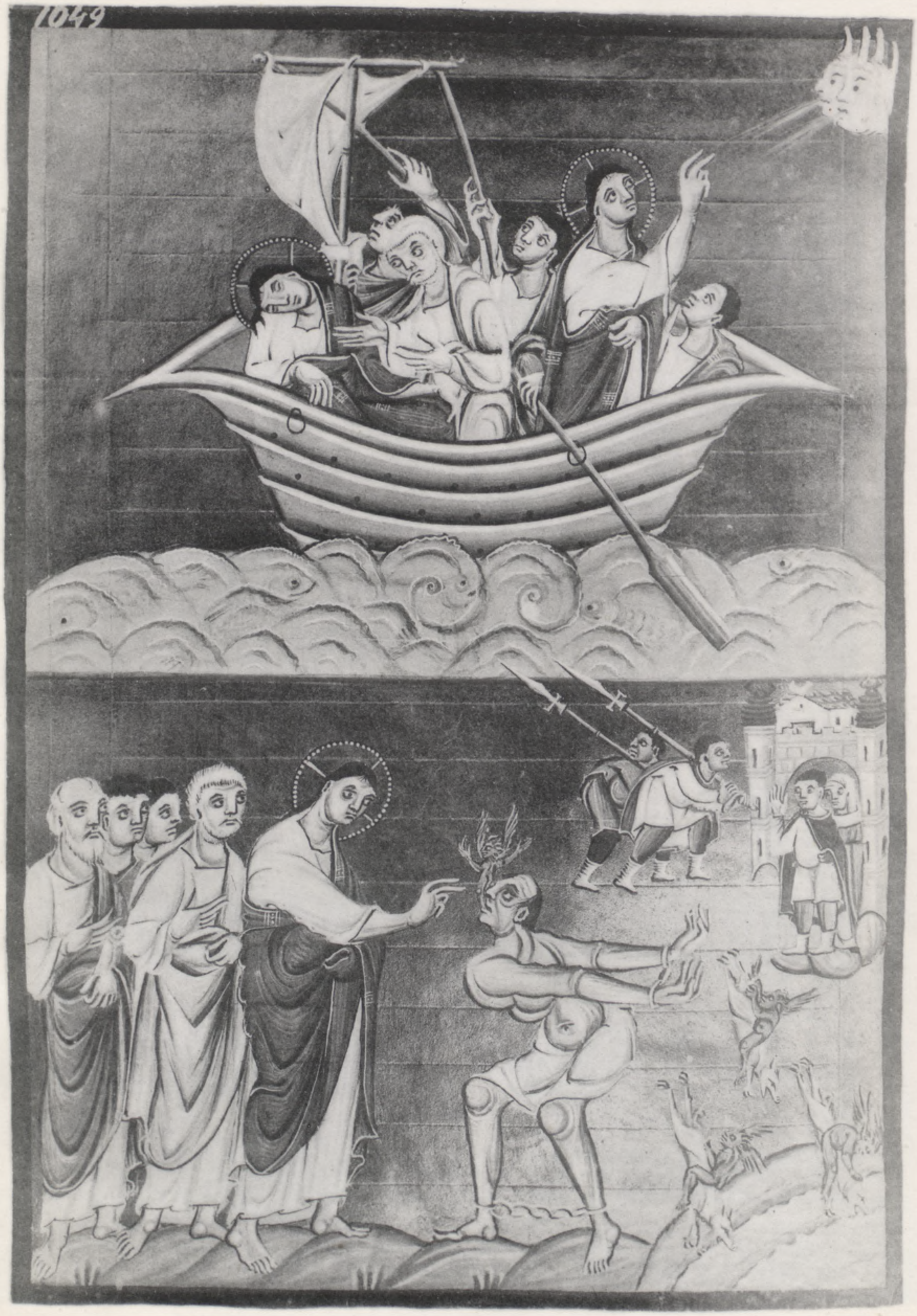
St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 22. St. Gallen s. IX 2/2.




St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 23. St. Gallen zw. 867 u. 872.



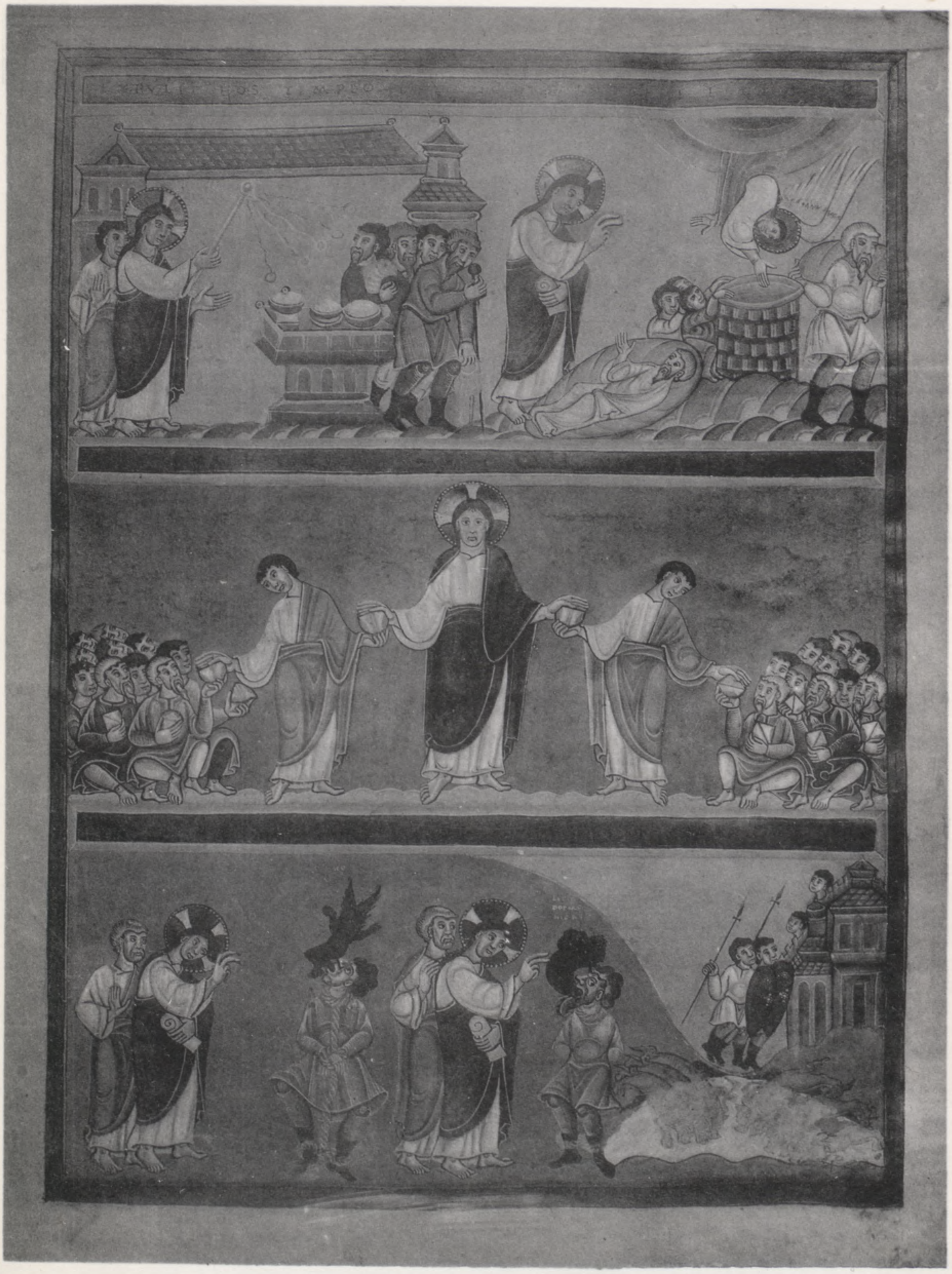

Trier, Stadtbibl. Cod. 24. Reichenau zw. 977 u. 993.




München, Staatsbibl. lat. 4453. Reichenau um 1000.




München, Staatsbibl. lat. 4452. Reichenau zw. 1002 u. 1014.



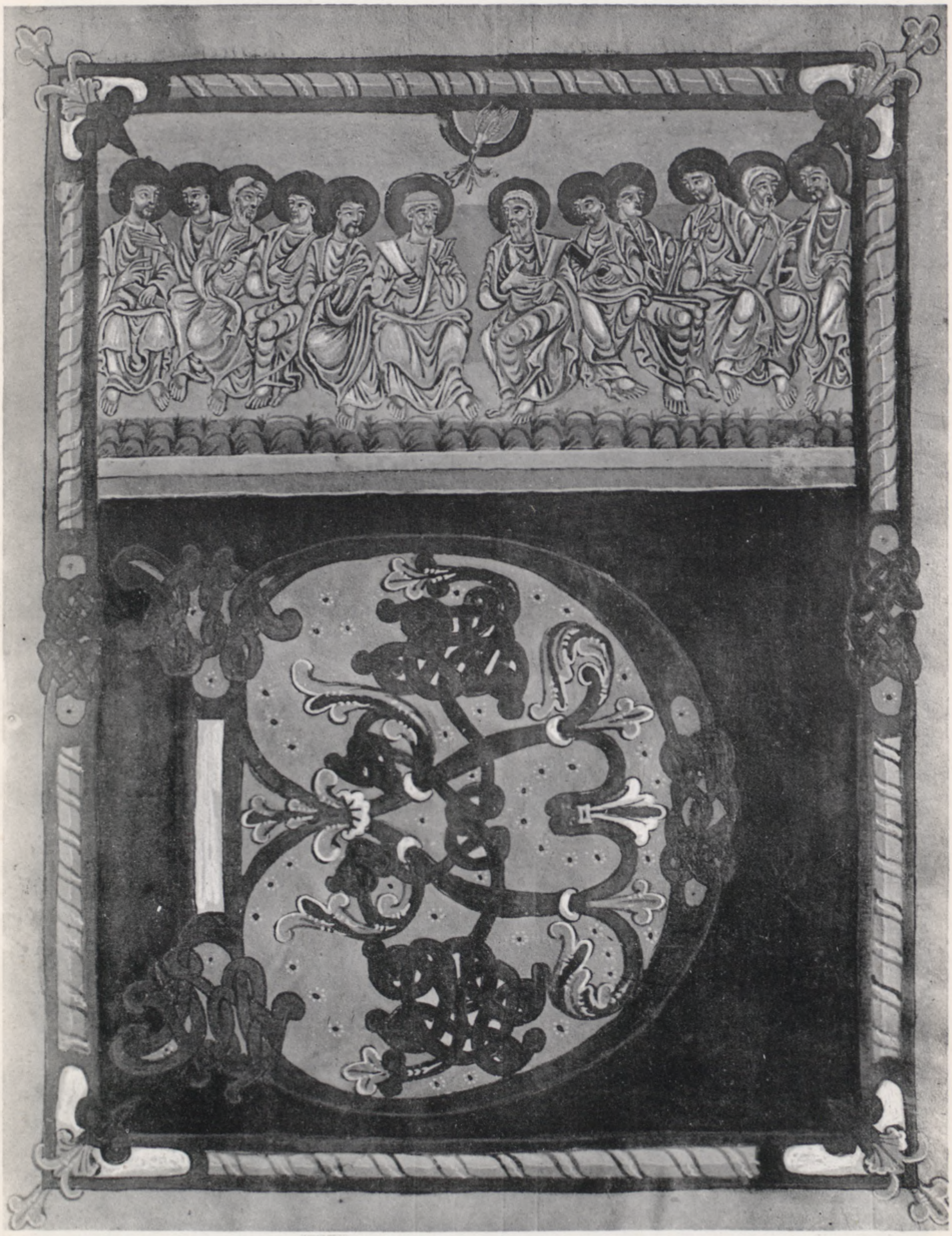
Gotha, Landesbibl. I. 19. Echternach zw. 983 u. 991.




Gotha, Landesbibl. I. 19. Echternach zw. 983 u. 991.



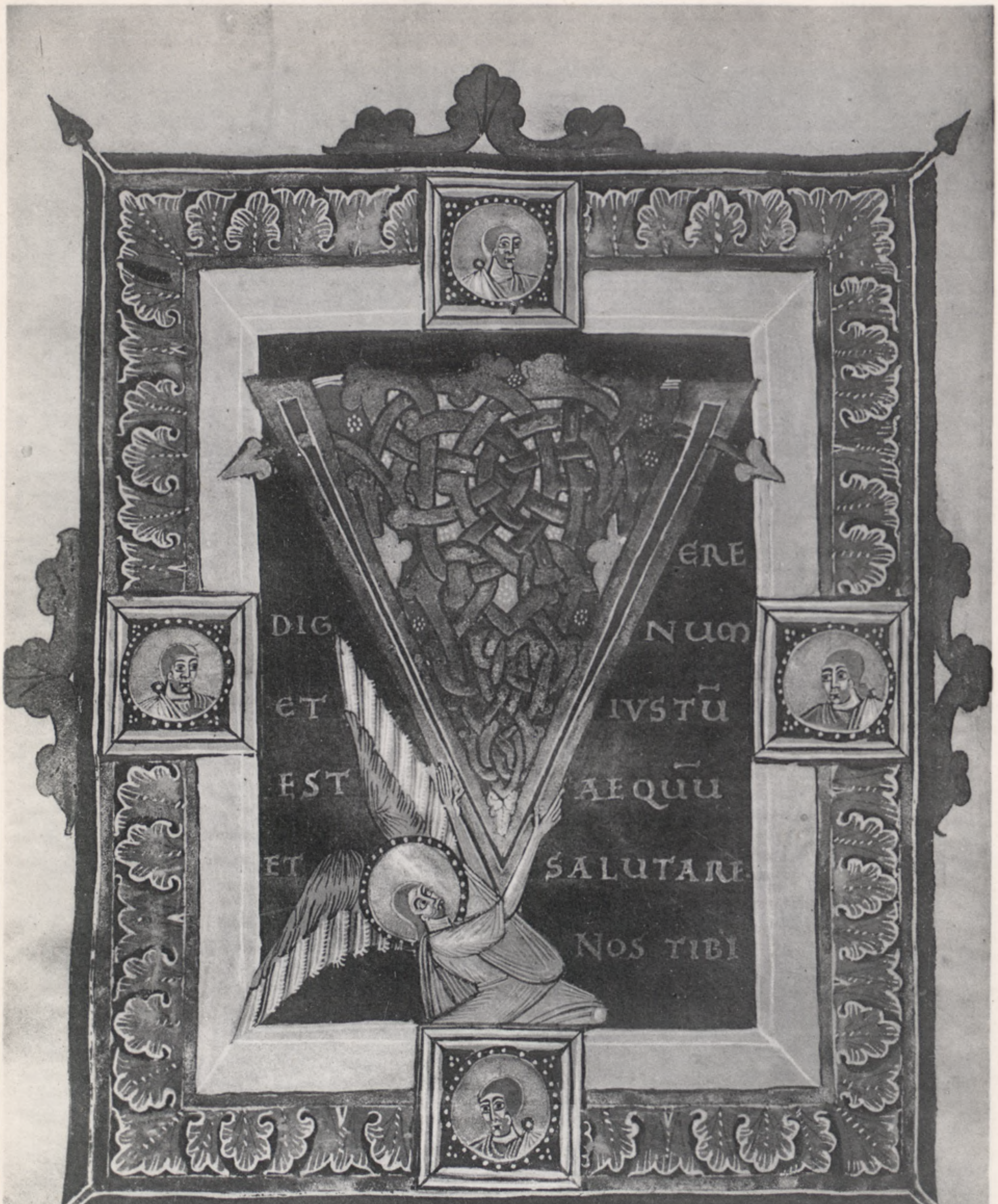

Berlin, Staatsbibl. theol. lat. fol. 1. Fulda gegen 975.



Göttingen, Univ. Bibl. theol. fol. 231. Fulda gegen 975.



Darmstadt, Landesbibl. Cod. 1640. Köln zw. ca. 1020 u. 1040.




Freiburg, Univ. Bibl. Cod. 360ᵃ. Köln um 1060.




München, Staatsbibl. lat. 4456. Regensburg 1002—1014.



München, Staatsbibl. lat. 13601. Regensburg 1002—1025.



München, Staatsbibl. lat. 18005. Tegernsee ca. 1030.



München, Staatsbibl. lat. 6204. Freising s. XI gegen Mitte.



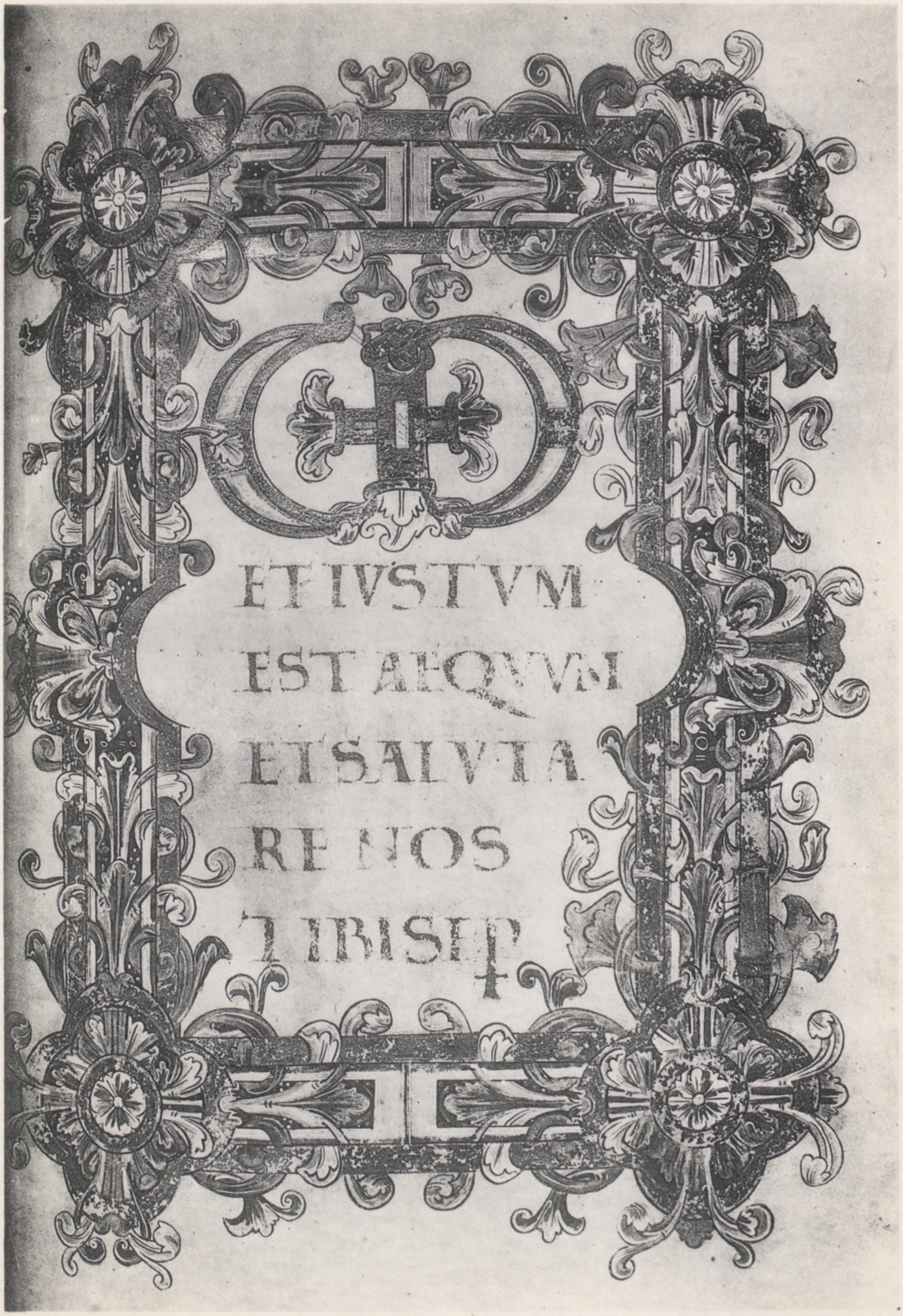
Hildesheim, Domschatz 18. Hildesheim s. XI in.



Höxter, St. Nicolai. Sächsisch s. XI in.



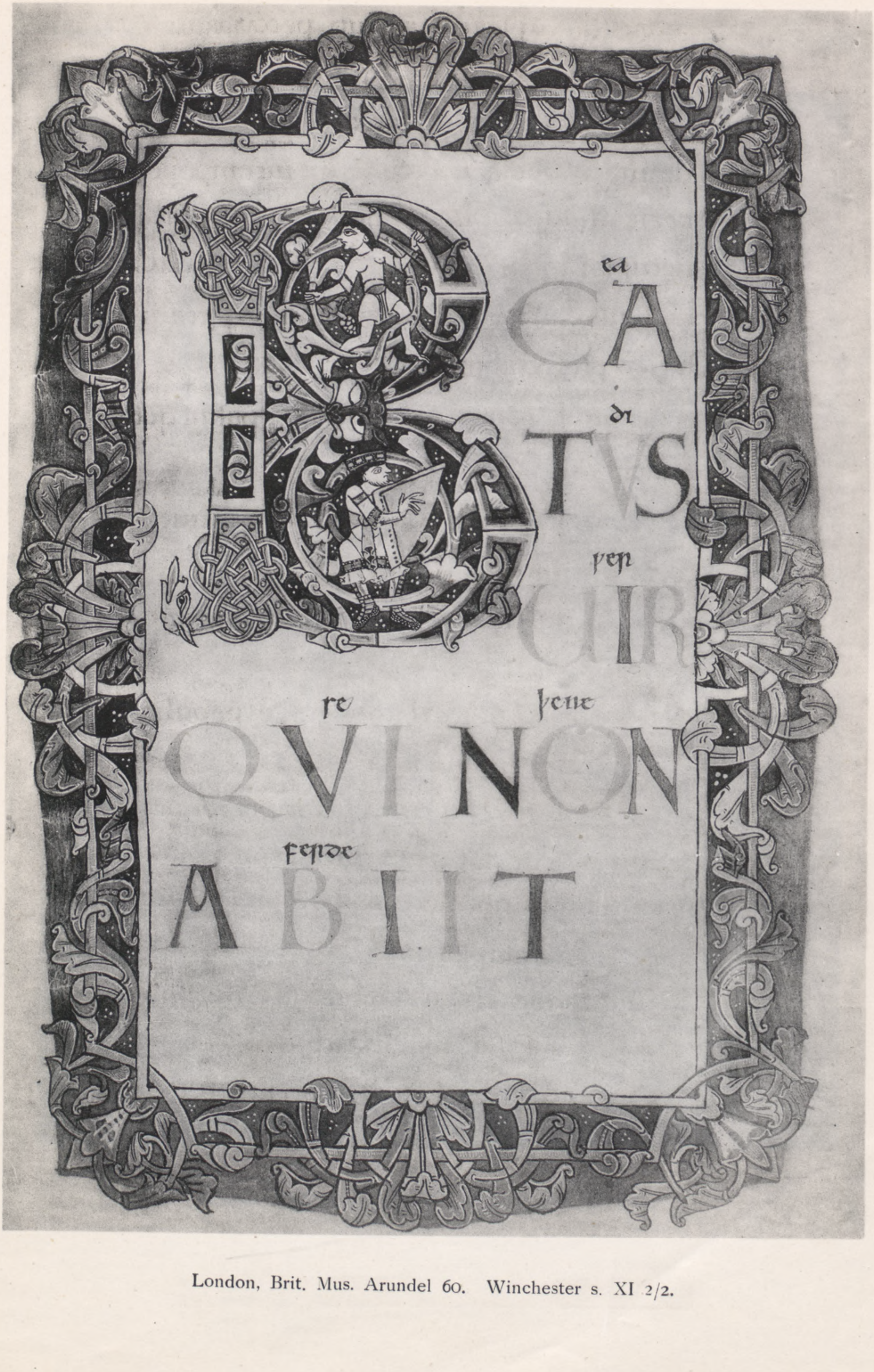
Chatsworth, Duke of Devonshire. Winchester zw. 971 (?) u. 984.




Rouen, Bibl. Municip. Ms. 274. Winchester s. XI 1/4.


P erambulabā innocentia
cordis mei · in medio domus meę ;
N on proponebam ante
oculos meos rem iniustā ·
facientes pręuaricatio
nes odiui ;
corde cū hoc non edebam ;
O culi mei ad fideles terrę
ut sedeant mecū · ambulans
in uia inmaculata hic
mihi ministrabat
omnes peccatores
terrę · ut disperderem
de ciuitate dni omnes
operantes iniquitatem ;
CI · ORAT PAUPIS
NE EXAUDI ORA
tionem meam · et
clamor meus ad te
ueniat ;
CŪ ANXIUS FUERIT
tribulor inclina
ad me aurem tuam ;
I n quacumq· die inuoca
uero te uelociter
DERIT PCE SUĀ
ET CORĀ DNO EFU
fumus dies mei · & ossa mea
sicut cremiū aruerunt ;
P ercussus sum sicut fenū
& aruit cor meum · quia

London, Brit. Mus. Harley 603. England (Canterbury?) s. XI in.




London, Brit. Mus. Arundel 60. Winchester s. XI 2/2.



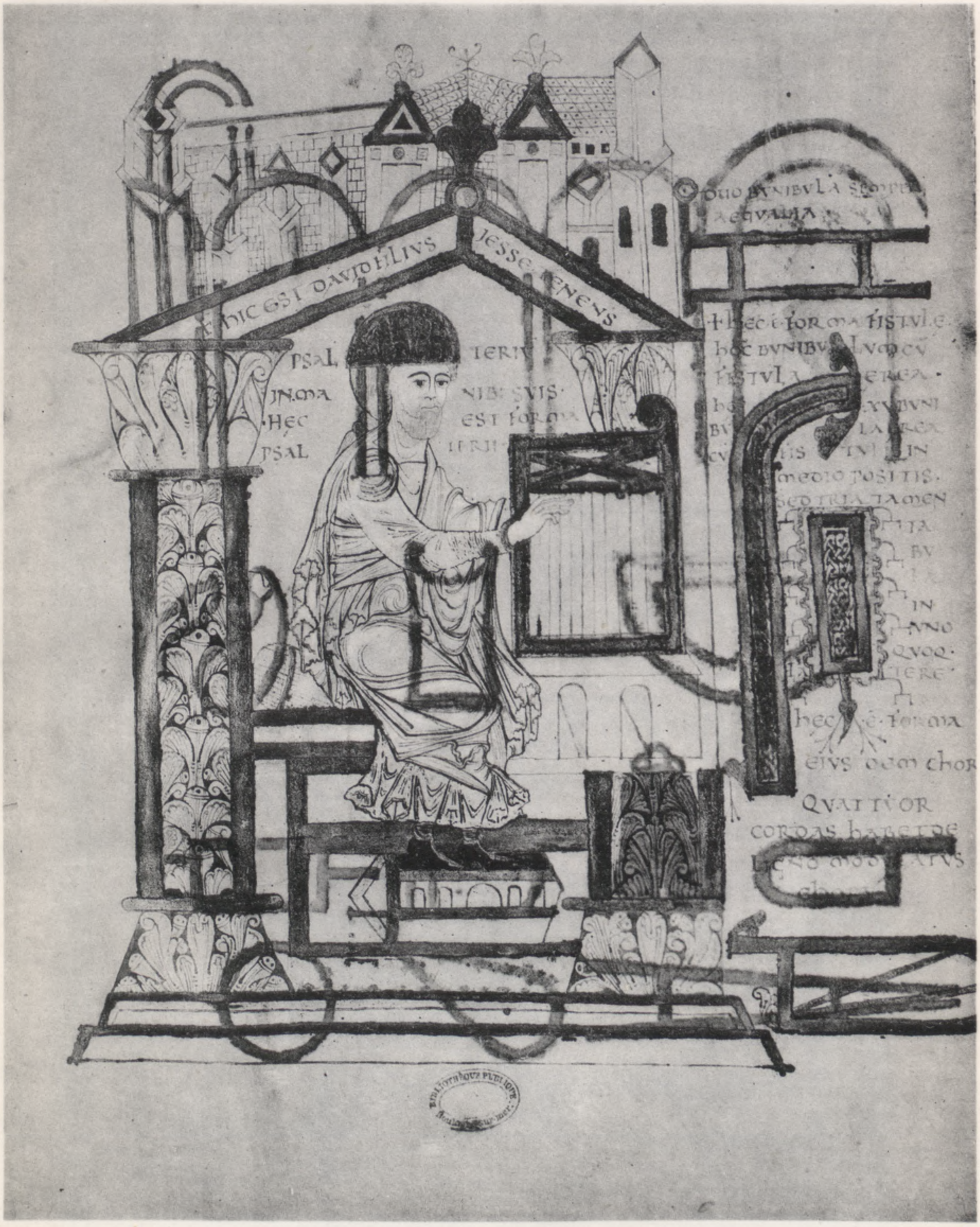
Douai, Bibl. Municip. 849. Marchiennes um 1000.



Valenciennes, Bibl. Municip. Cod. 502. St. Amand s. XI.




Valenciennes, Bibl. Municip. Cod. 502. St. Amand s. XI.




Boulogne s. m., Bibl. Ms. 20. St. Bertin um 1000.



Stuttgart, Landesbibl. H. B. II. 46. St. Omer s. XI.




St. Omer, Bibl. Ms. 698. St. Omer s. XI.



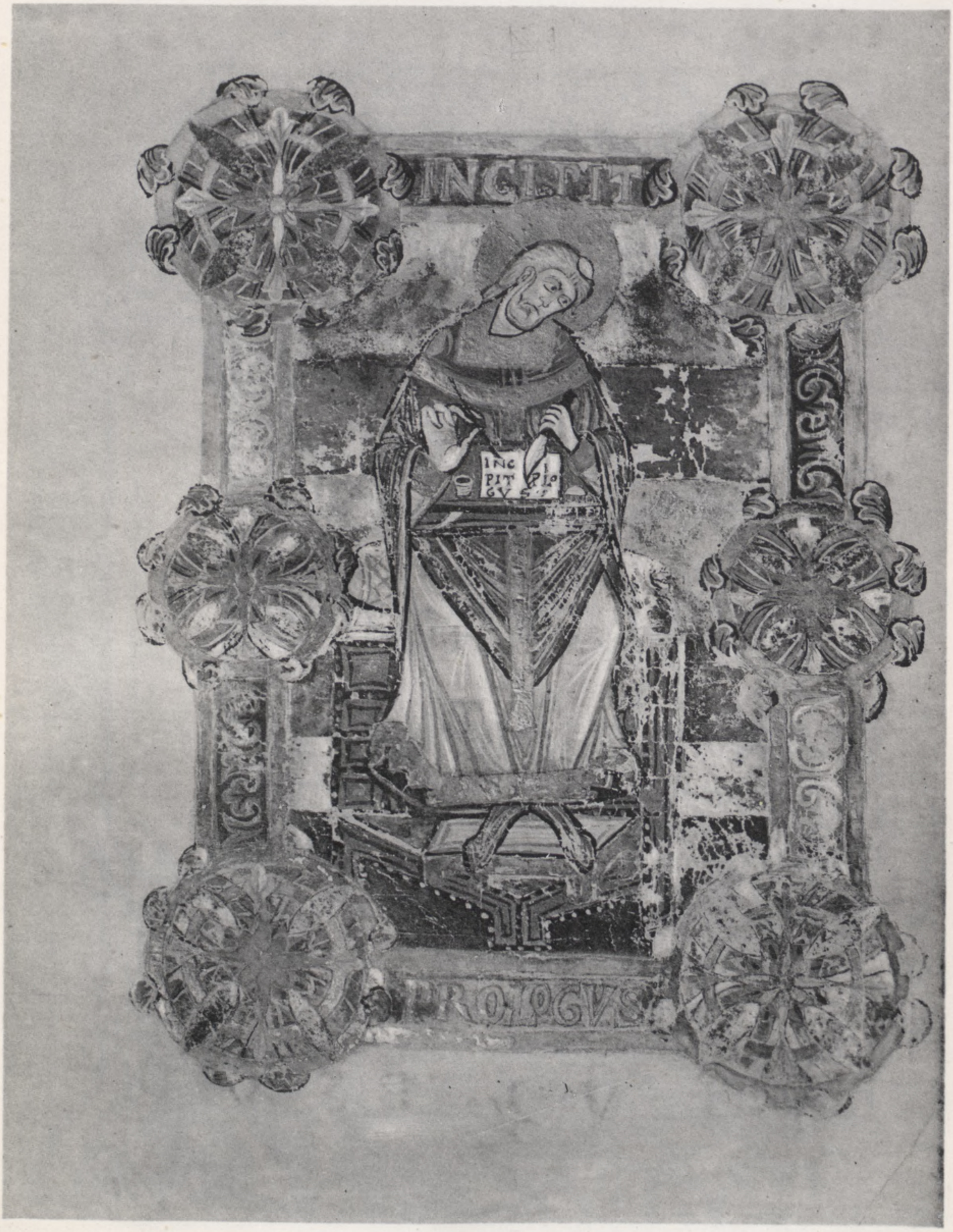

Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 18383. Belgien s. XI.



Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 18383. Belgien s. XI.



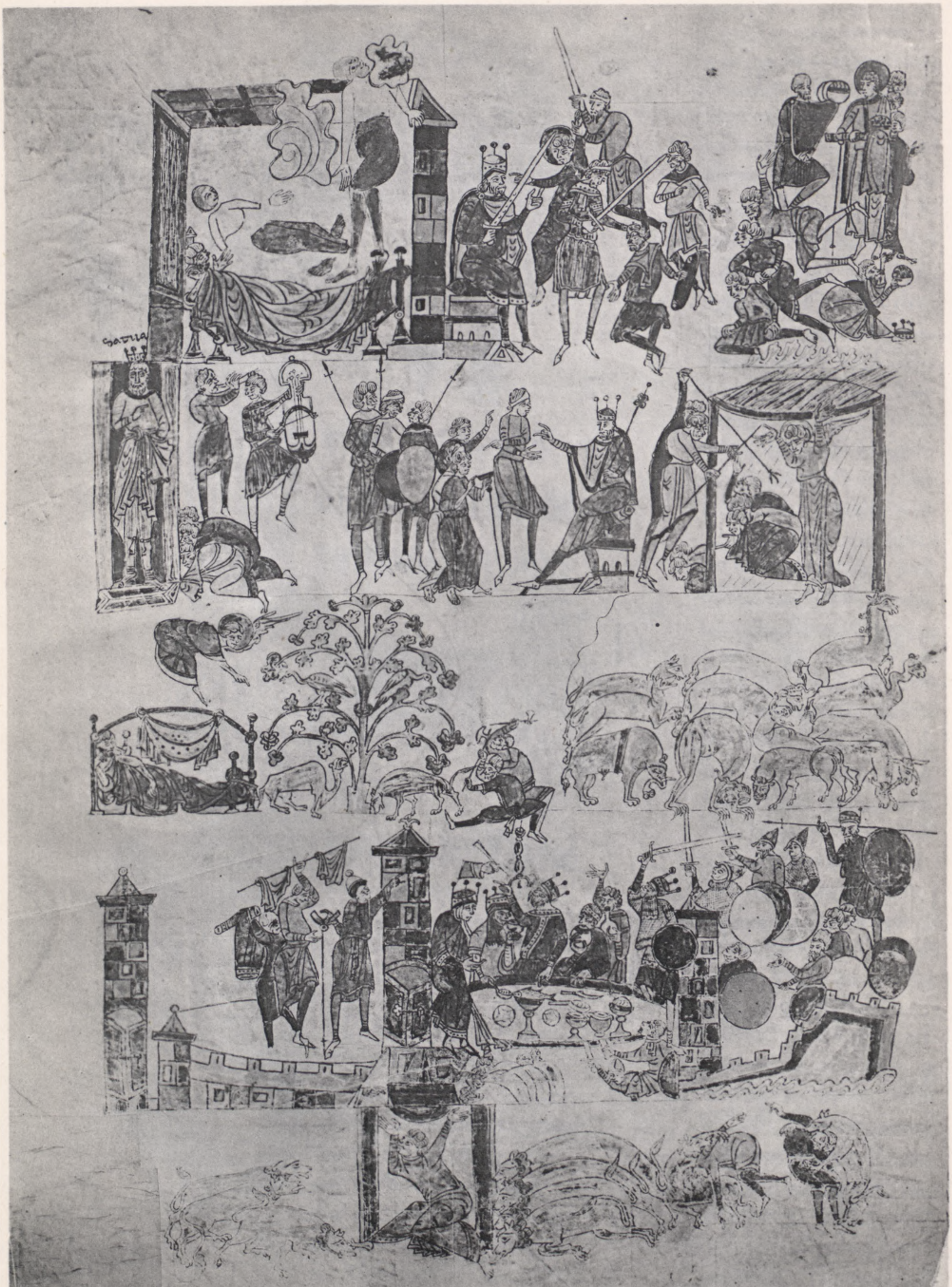

Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 5573. Nordfranzösisch-belgisch s. XI.



Poitiers, Bibl. Municip. Ms. 250. Schule v. Poitiers s. XI 3/4.



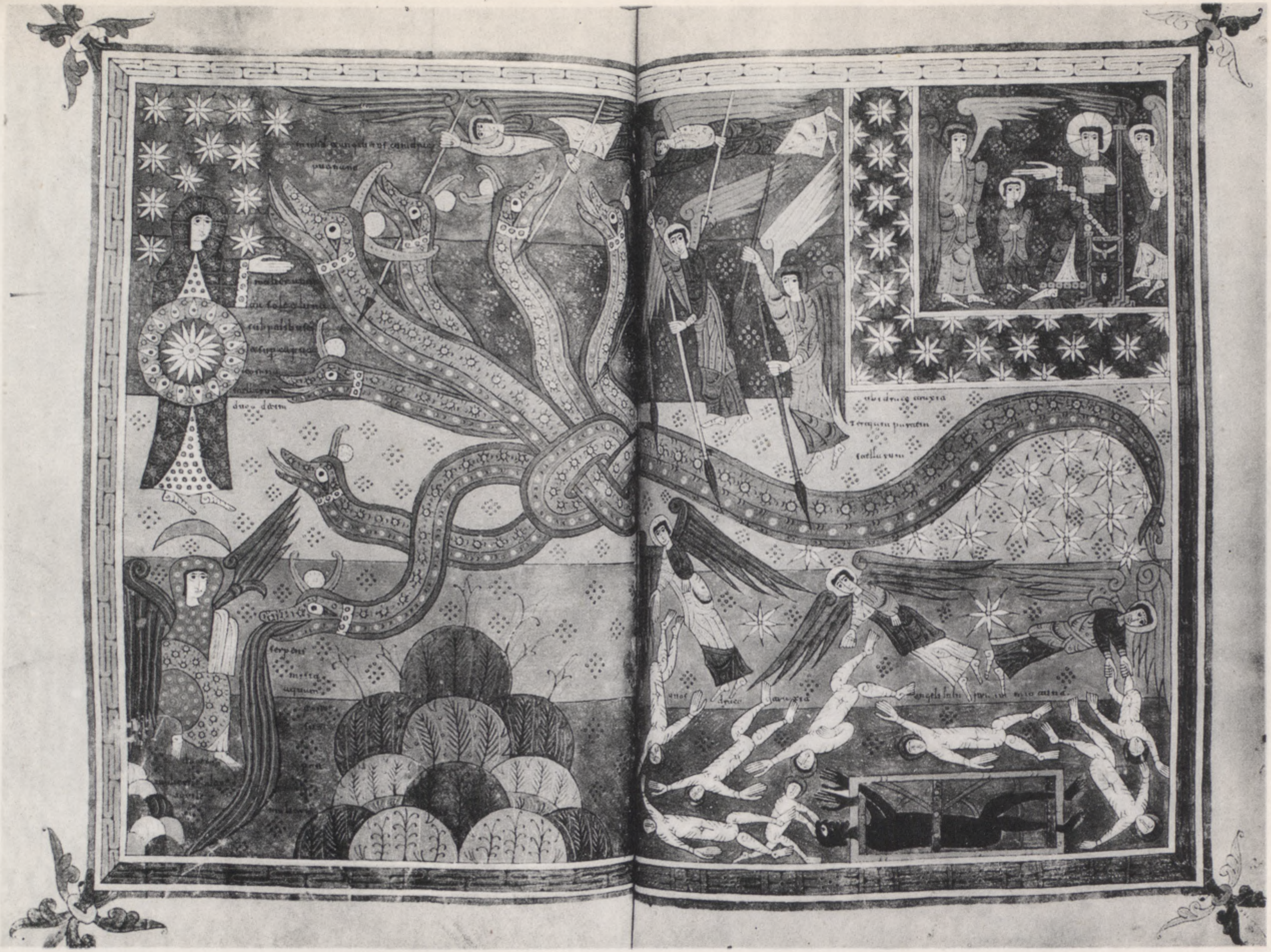
Paris, Bibl. Nat. lat. 2293. Süd-Frankreich s. XI.



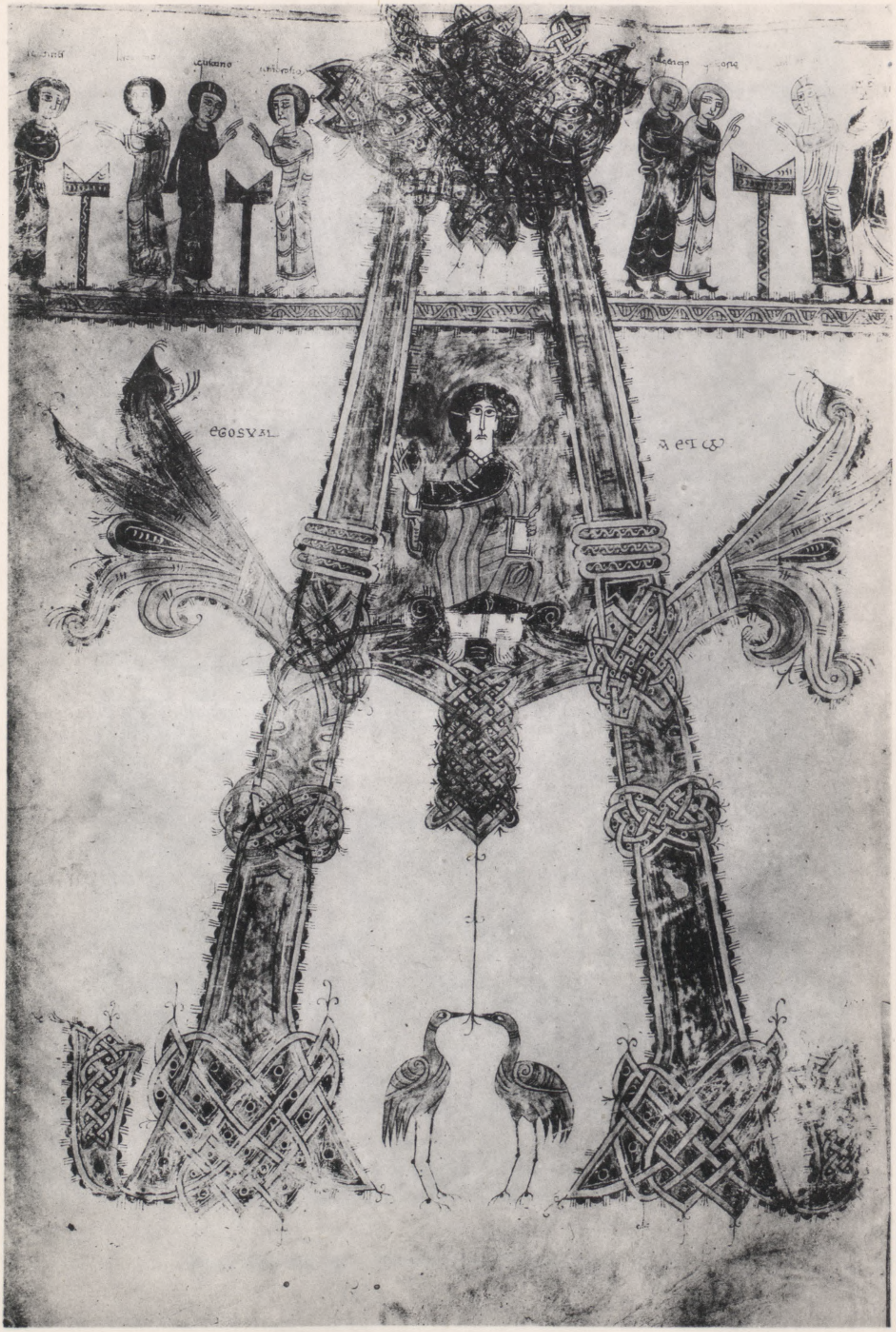
Rom, Vat. lat. 5729. Sta. Maria de Ripoll s. XI 1/2.



Rom. Vat. lat. 5729. Sta. Maria de Ripoll s. XI 1/2.



London, Brit. Mus. Add. 11695. St. Sebastian von Silos s. XII in.



Girona, Cathedrale. Spanien 975 vollendet.




Rom, Vat. lat. 83. Mailand oder Umgebung s. X 4/4.







München, Staatsbibl. lat. 343. Mailand oder Umgebung s. X 4/4.







Novara, Bibl. Capit. Cod. LIV. Mailänder Kreis s. XI.

Vercelli, Bibl. Capit. Cod. 136. Mailänder Kreis s. XI.



Rom, Vat. lat. 10405. Oberitalien s. XI 2/2.



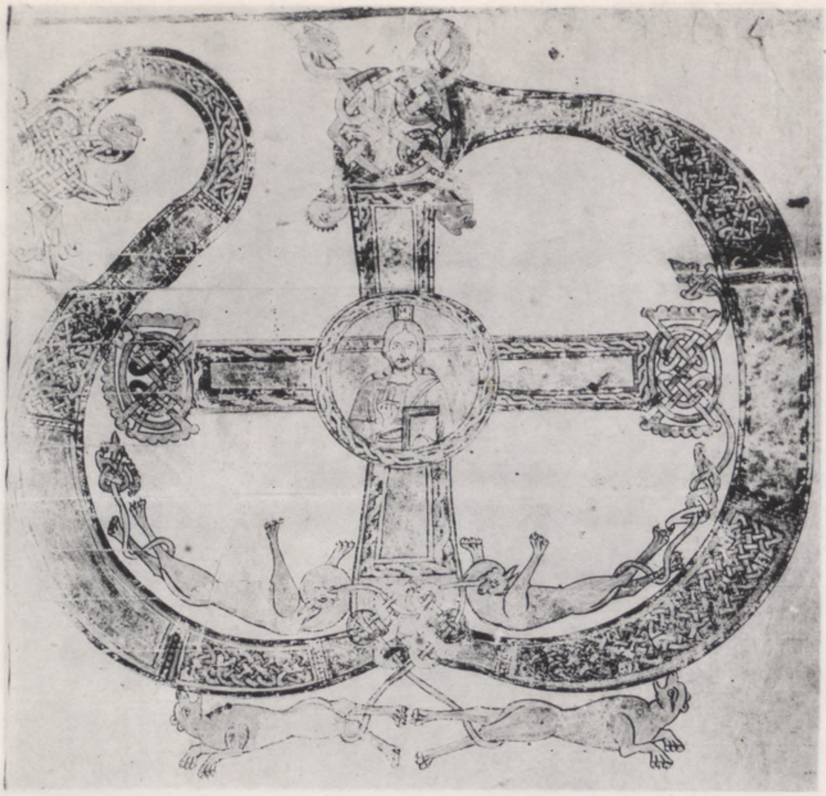


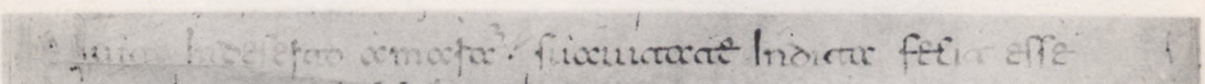


Parma, R. Bibl. Palat. Cod. 386. Oberitalien s. XI 2/2.



Rom. Vat. lat. 9820. Benevent s. X 2/2.

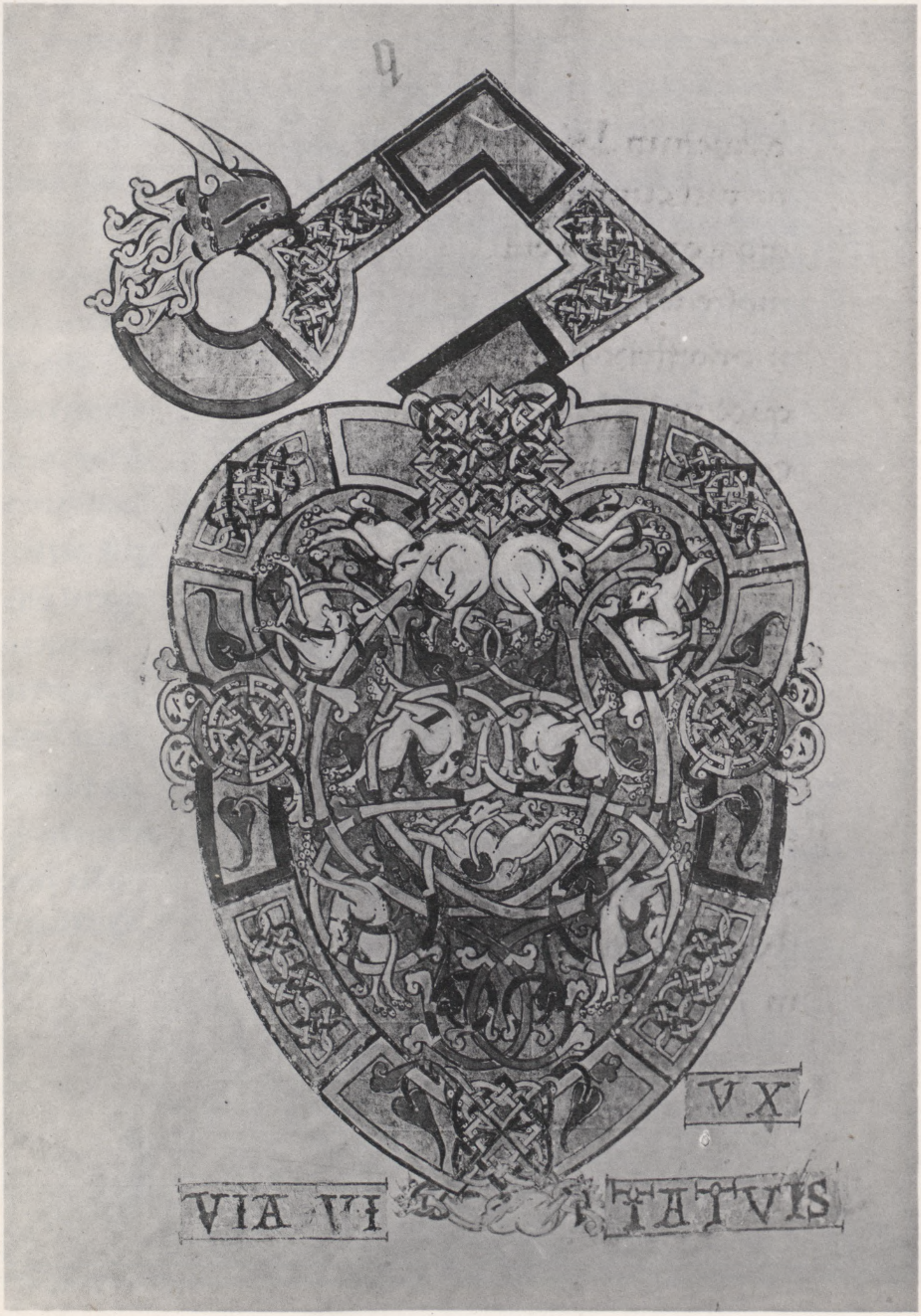




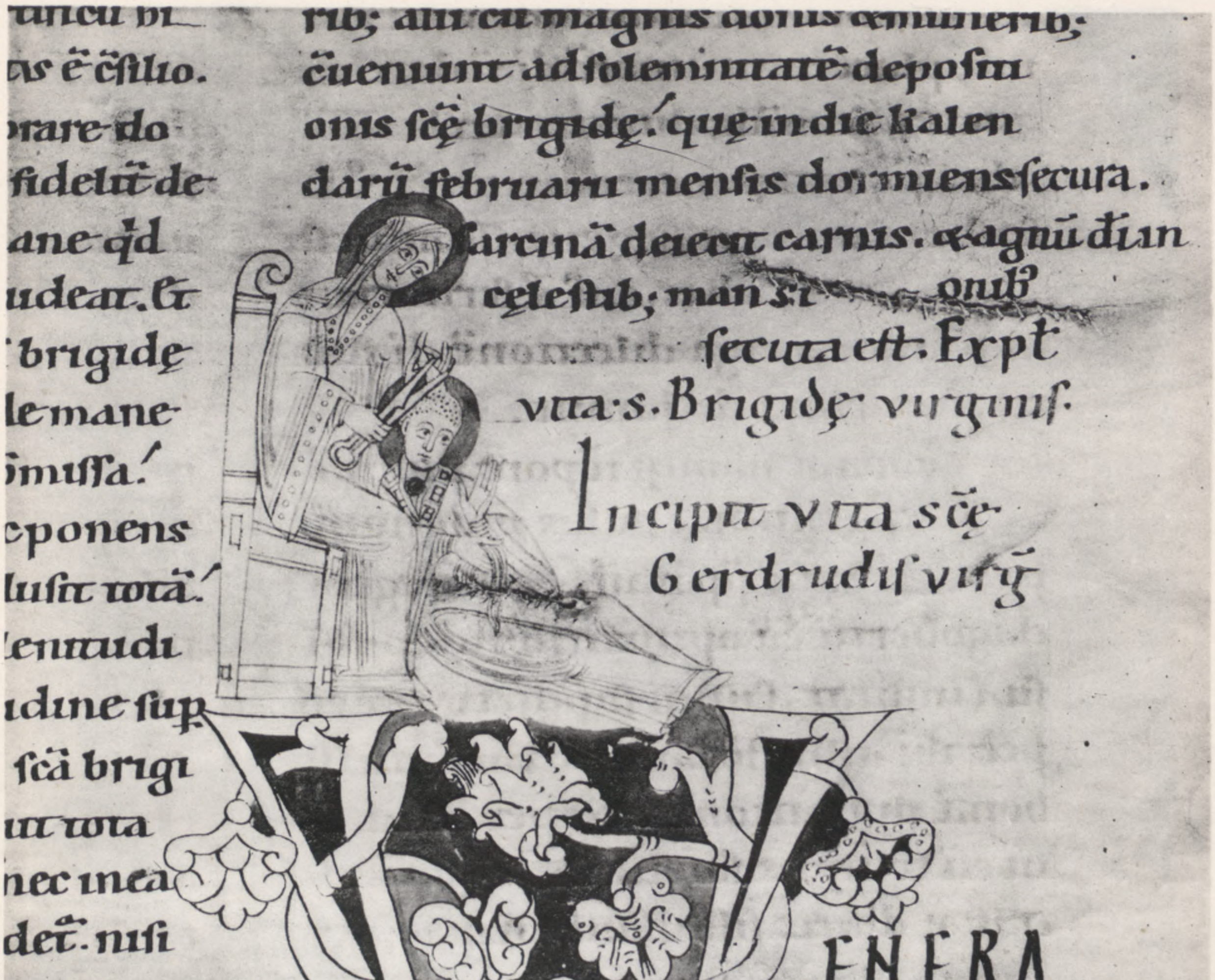
Rom, Bibl. Casanat. Cod. 724. II. Benevent s. X 2/2.



Rom, Vat. lat. 1202. Monte Cassino zw. 1066 u. 1087.




Rom, Vat. lat. 1202. Monte Cassino zw. 1066 u. 1087.



Stuttgart, Landesbibl. Bibl. fol. 57. Hirsau s. XII 1/4.



Stuttgart, Landesbibl. Hist. fol. 418. Zwiefalten zw. 1170 u. 1190.



Fulda, Landesbibl. Aa. 35. Weingarten s. XII 1/4.




Fulda, Landesbibl. Aa. 16. Weingarten s. XII 1/4.



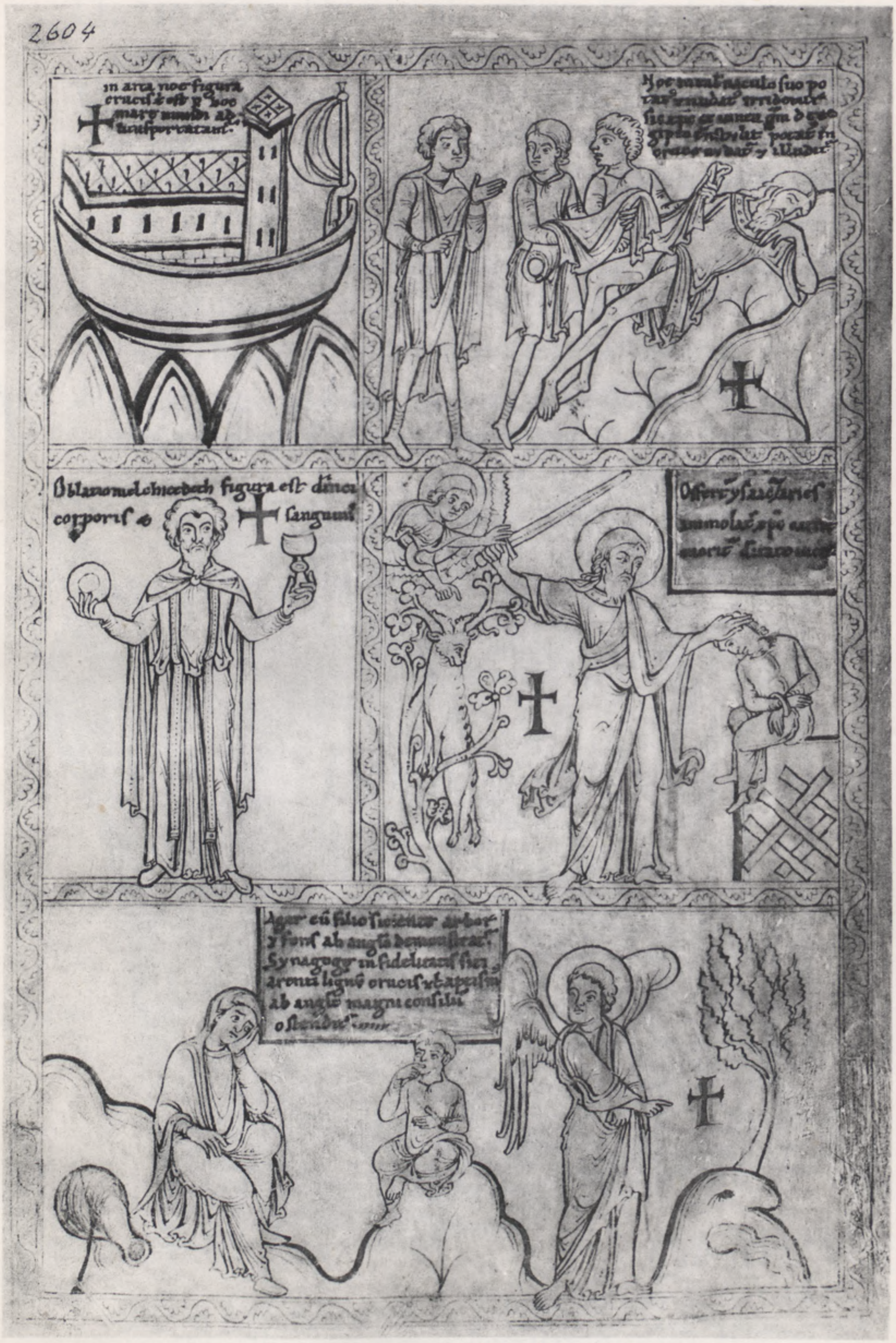

Stuttgart, Landesbibl. H. B. II. 46. Weingarten s. XIII 1/4.



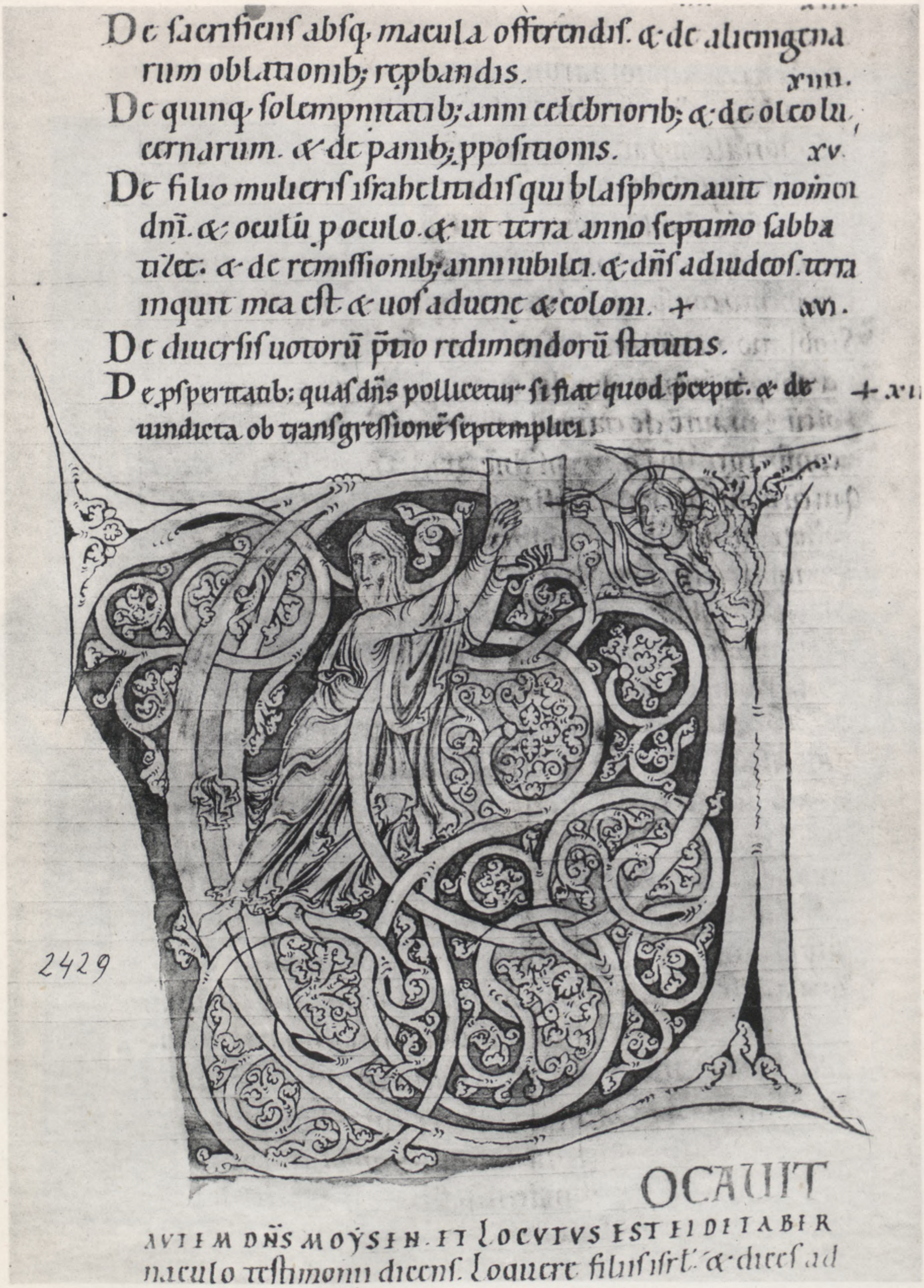
München, Staatsbibl. lat. 15903. Salzburg s. XII 2/4.



München, Staatsbibl. lat. 8271. Salzburger Kreis s. XII 3/4.



München, Staatsbibl. lat. 14159. Regensburg-Prüfening zw. ca. 1170 u. 1185.


De sacrificiis absq; macula offerendis. & de alienigenarum oblationib; reprobandis. xiiii.
De quinq; solempnitatib; anni celebriorib; & de oleo lucernarum. & de panib; ppositionis. xv.
De filio mulieris israhelitidis qui blasphemauit nomen dni. & oculu p oculo. & ut terra anno septimo sabbatizet. & de remissionib; anni iubilei. & dns ad iudeos. terra inquit mea est & uos aduene & coloni. + xvi.
De diuersis uotoru ptio redimendoru statutis.
De psperitatib; quas dns pollicetur si fiat quod pcepit. & de uindicta ob transgressione septemplici. + xvii

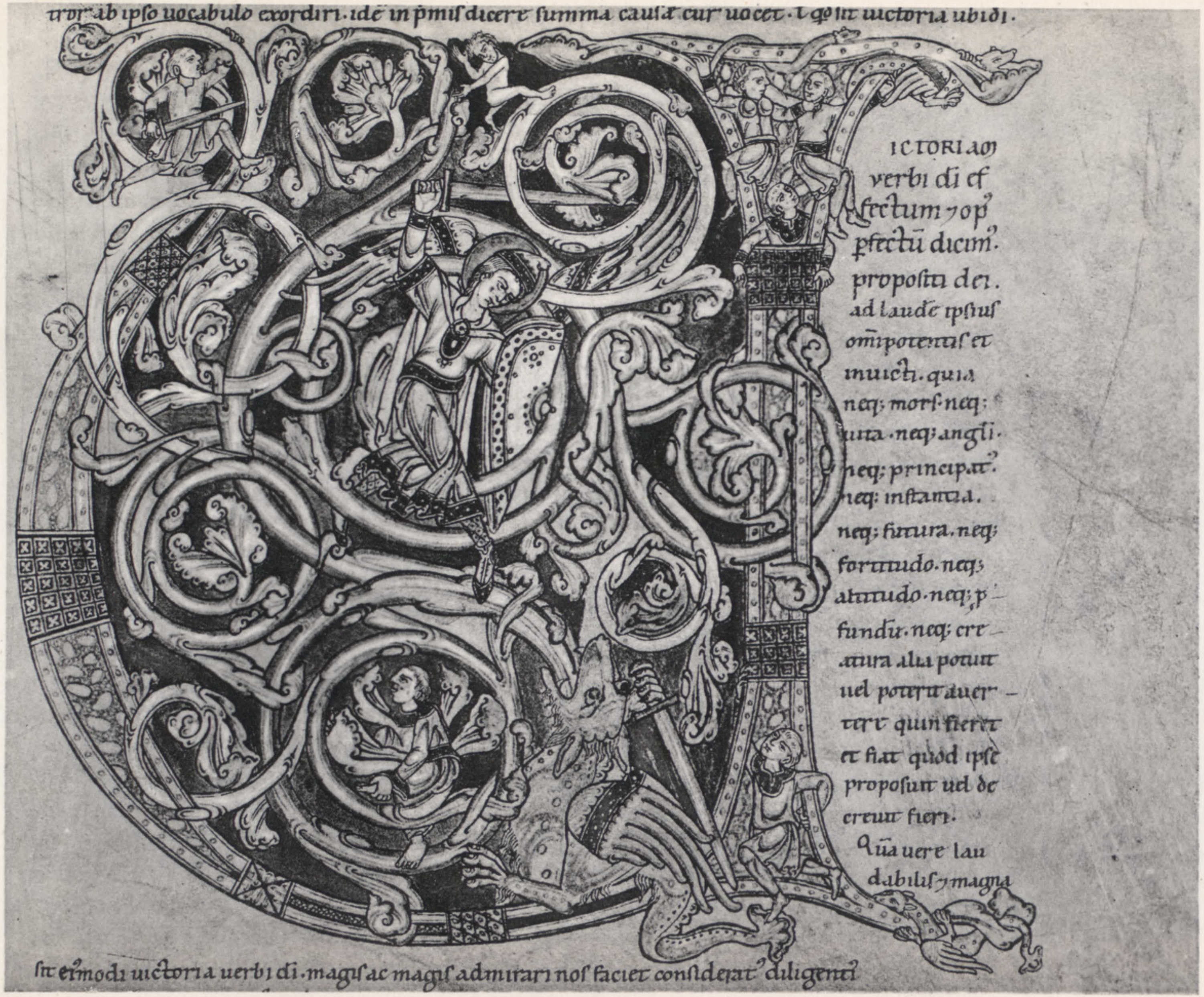
OCAUIT
AUTEM DNS MOYSEN. ET LOCUTUS EST EI DE TABERnaculo testimonii dicens. Loquere filiis isrl. & dices ad

2429

München, Staatsbibl. lat. 3901. Regensburg-Prüfening zw. 1190 u. 1210.



Darmstadt, Landesmus. Hs. 680. Köln um 1130.


tror ab ipso uocabulo exordiri . idē in pmis dicere summa causa cur uocet . t qō sit uictoria ubidi .

ICTORIAM
verbi di ef
fectum 7 op
pfectū dicim.
propositi dei.
ad laudē ipsius
omipotentis et
inuicti. quia
neq; mors neq;
uita. neq; angli.
neq; principat.
neq; instantia.
neq; futura. neq;
fortitudo. neq;
altitudo. neq; p-
fundū. neq; cre-
atura alia potuit
uel poterit auer-
tere quin fieret
et fiat quod ipse
proposuit uel de
creuit fieri.
Quā uere lau
dabilis 7 magna

sit eiusmodi uictoria uerbi di . magis ac magis admirari nos faciet considerat diligent

München, Staatsbibl. lat. 14055. Köln ca. 1140—1150.



Hildesheim, Domschatz 37. Hildesheim 1159 vollendet.



Hildesheim, Domschatz 37. Hildesheim 1159 vollendet.



Stuttgart, Landesbibl. Landgrafen-Psalter. Thüringisch-sächsisch zw. 1211 u. 1213.




Stuttgart, Landesbibl. Landgrafenpsalter. Thüringisch-sächsisch zw. 1211 u. 1213.



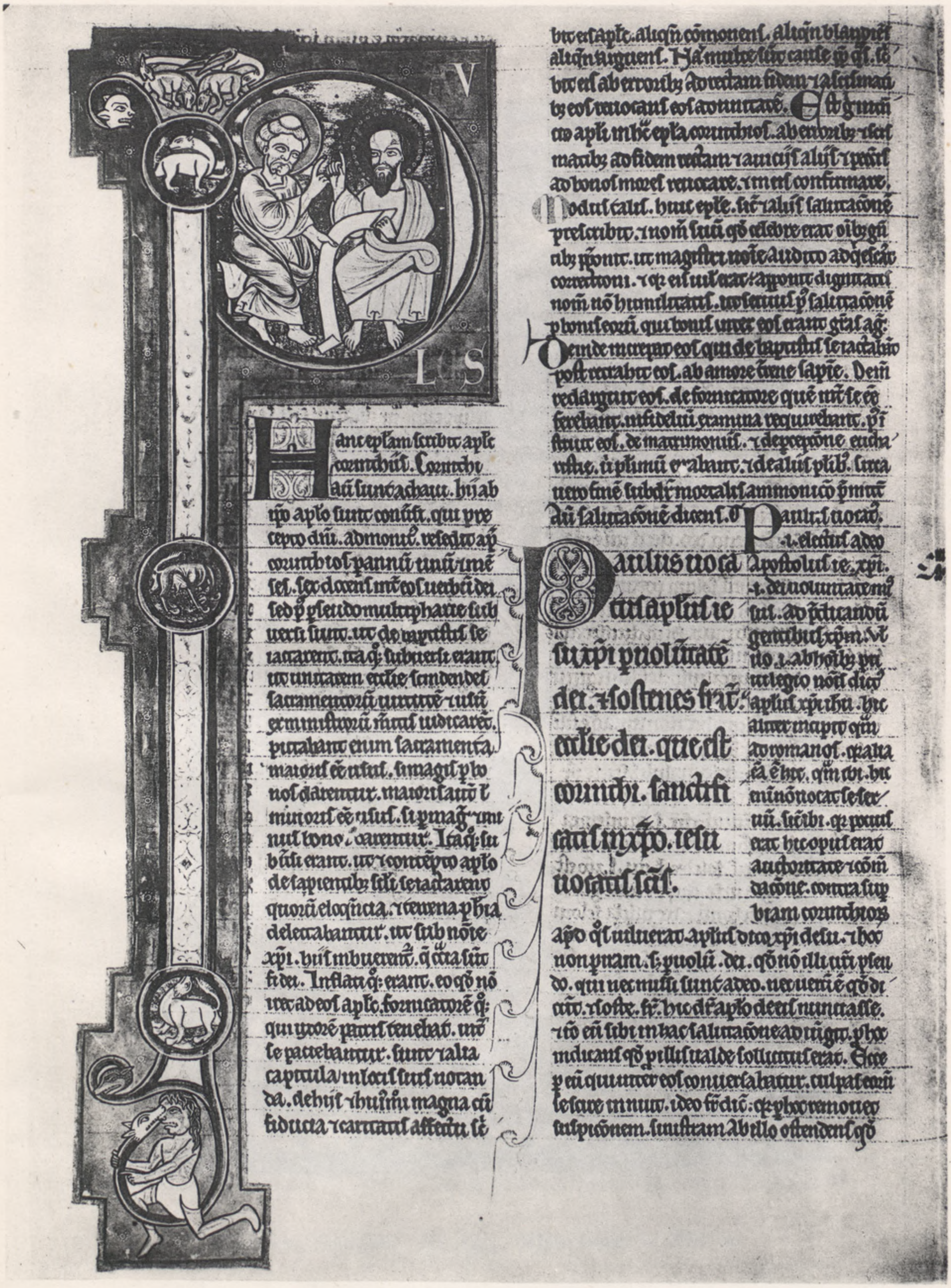
Cambridge, Pembroke Coll. Ms. 120. Bury St. Edmund's Abbey s. XII 1/2.




London, Lambeth Palace. Ms. 3. Kent s. XII 1/2.




Glasgow, Huntarian Mus. Ms. 229. Dioecese York s. XII 4/4.



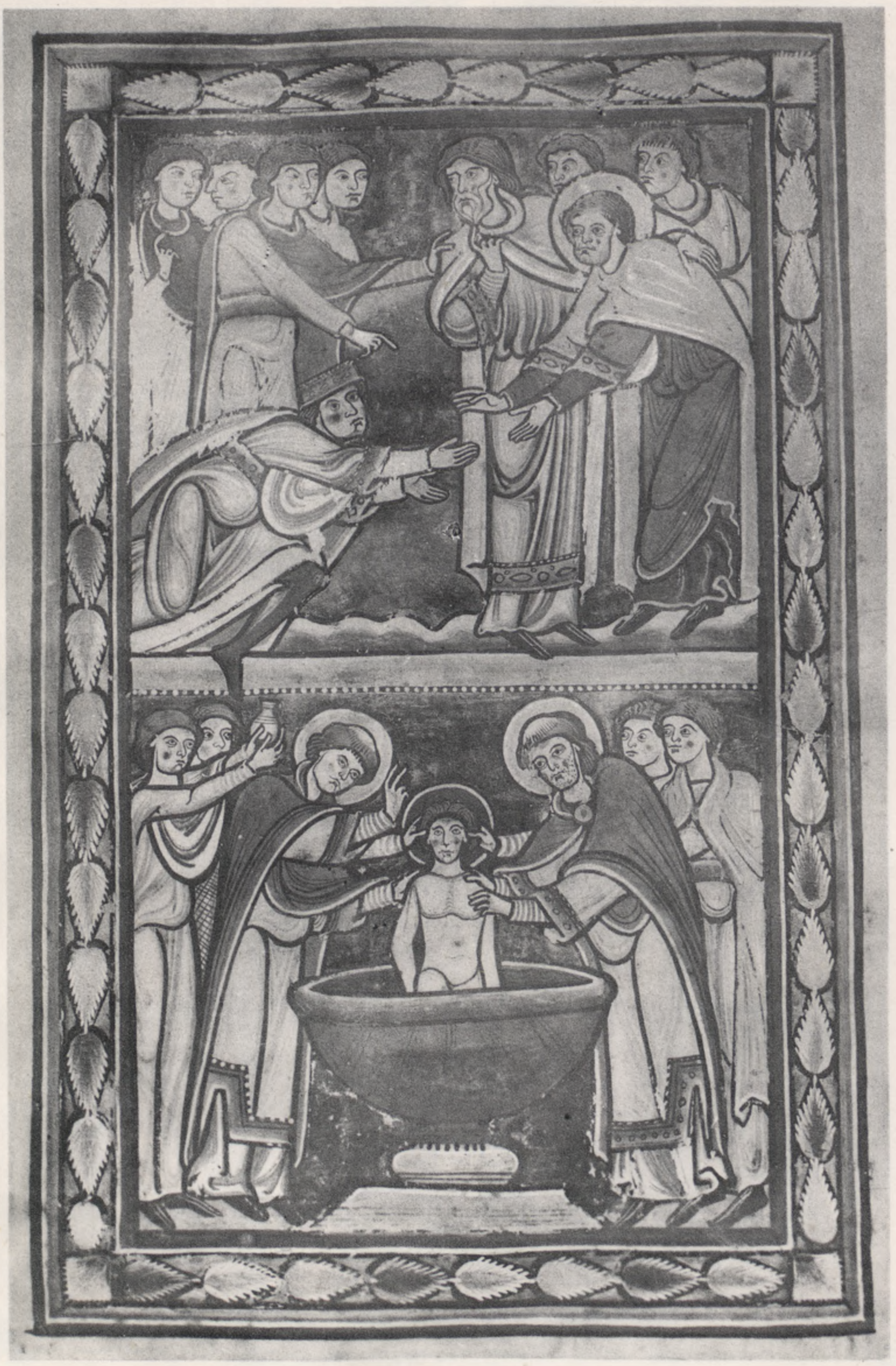
Durham, Cathedral Libr. A. II. 10. Durham gegen 1200.



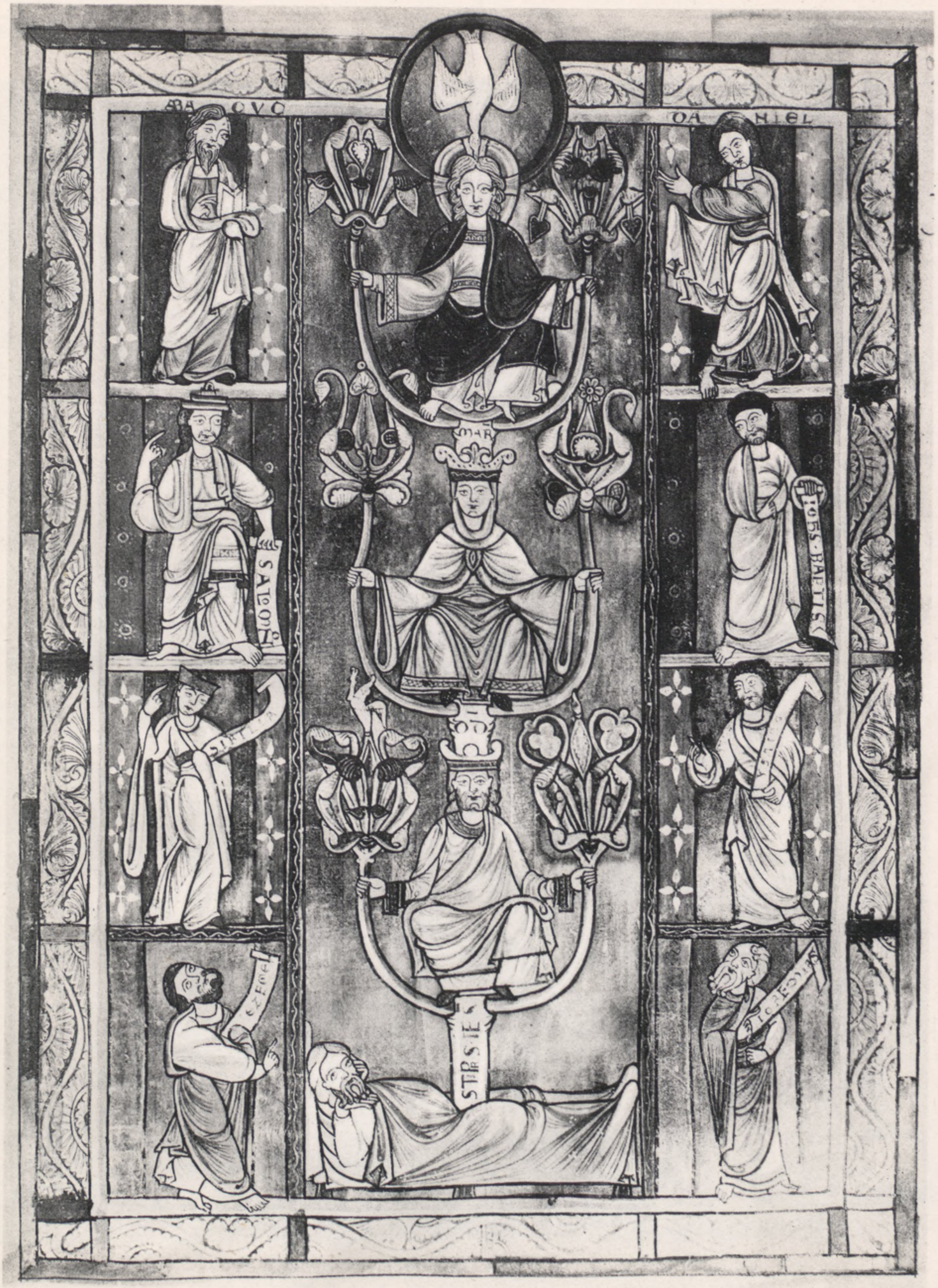

München, Staatsbibl. lat. 835. Gloucester? s. XIII in.



München, Staatsbibl. lat. 835. Gloucester? s. XIII in.

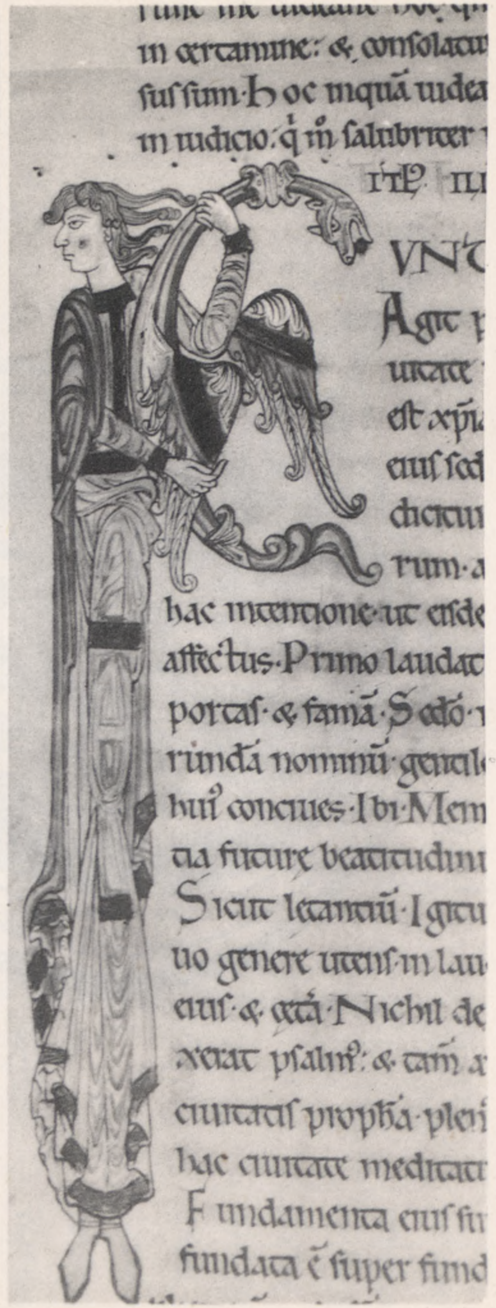


Valenciennes, Bibl. Municip Ms. 500. St. Amand s. XII 2/2.



Douai, Bibl. Municip. Ms. 340. Anchin s. XII.





Douai, Bibl. Municip Ms. 42. Nordfranzösisch (wohl Anchin) s. XII 2/2. Douai, Bibl. Municip Ms. 253. Anchin s. XII.




Douai, Bibl. Municip. Ms. 250. Marchiennes gegen Mitte s. XII.



Gent, Bibl. Ms. 16. St. Omer ca. 1120.






Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 1287. Maasschule s. XII 2/2.



Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 104. Ost-Belgien 1137.




Dijon, Bibl. Ms. 168. Citeaux s. XII in.



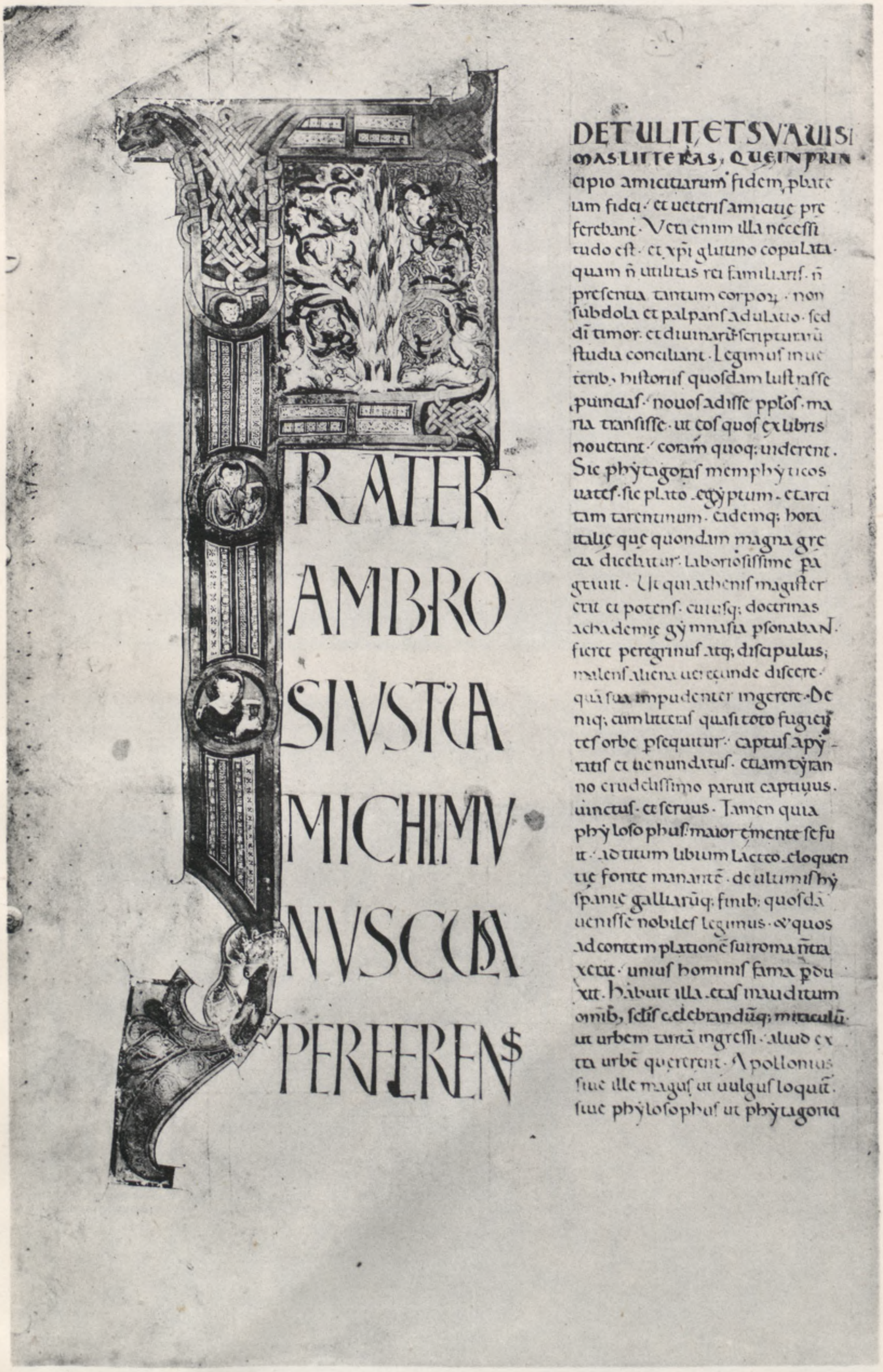
Paris, Bibl. Nat. lat. 9438. Limoges s. XII 2/4.



Paris, Bibl. Nat. lat. 9438. Limoges s. XII 2/4.




Rom, Vat. lat. 4922. Oberitalien s. XII 1/4.



FRATER AMBROSIUS TUA MICHI MUNUSCULA PERFERENS

DETULIT, ET SUAUISSIMAS LITTERAS, QUE IN PRIN
cipio amicitiarum fidem, pbate
iam fidei · et ueteris amicitię pre
ferebant · Vera enim illa necessi
tudo est · et xp̄i glutino copulata ·
quam ñ utilitas rei familiaris · ñ
presentia tantum corpoꝝ · non
subdola et palpans adulatio · sed
dī timor · et diuinarū scripturarū
studia conciliant · Legimus in ue
terib, historiis quosdam lustrasse
puincias · nouos adisse pplos · ma
ria transisse · ut eos quos ex libris
nouerant · coram quoq; uiderent .
Sic phytagoras memphyticos
uates · sic plato egyptum · et archi
tam tarentinum · eademq; hora
italię quę quondam magna gre
cia dicebatur · laboriosissime pa
grauit · Ut qui athenis magister
erat et potens · cuiusq; doctrinas
achademię gymnasia psonabant ·
fieret peregrinus atq; discipulus ;
malens aliena uerecunde discere ·
quā sua impudenter ingerere · De
niq; cum litteras quasi toto fugien
tes orbe psequitur · captus a py
ratis et uenundatus · etiam tyran
no crudelissimo paruit captiuus .
uinctus · et seruus · Tamen quia
phylosophus maior ementę se fu
it · Ad titum liuium lacteo eloquen
tię fonte manantē · de ultimis hy
spanię galliarūq; finib; quosdā
uenisse nobiles legimus · et quos
ad contemplationē sui roma ñtra
xerat · unius hominis fama pdu
xit · Habuit illa etas inauditum
omnib, sclis celebrandūq; miraculū ·
ut urbem tantā ingressi · aliud ex
tra urbē quererent · Apollonius
siue ille magus ut uulgus loquit̄ .
siue phylosophus ut phytagorici

Turin, Bibl. Capit. Oberitalien s. XII 2/2.





Rom. Vat. Barb. lat. 592. Monte Cassino gegen Mitte s. XII.



Rom, Vat. lat. 4939. Benevent ca. 1120.

# Werke zur Handschriften- u. Buchkunde

**Griechische Paläographie.** Von Victor Gardthausen. Zweite Aufl. 2 Bd. Lex.-Okt.

I. Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittelalter. Mit 38 Figuren. XII, 243 Seiten. 1911. 12.—

II. Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und im byzantinischen Mittelalter. Mit 35 Figuren und 12 Tafeln. VIII, 516 Seiten. 1913. 24.—

**Lateinische Paläographie.** 125 Tafeln in Lichtdruck mit gegenüberstehender Transkription nebst Erläuterungen und einer systematischen Darstellung der Entwicklung der lateinischen Schrift. Von Dr. Franz Steffens, o. Prof. an der Univ. Freiburg (Schweiz). Zweite, vermehrte Aufl. Gr.-Folio. 8, XL Seiten. 1929. 90.—

**Die Typen der Inkunabelzeit.** Eine Betrachtung. Von Ernst Consentius. Groß-Oktav. VIII, 160 Seiten. 1929. RM 16.—, geb. 18.—

Der Verfasser bringt in dem vorliegenden Werk an Hand der Urkunden der Zeit und auf Grund genauer Betrachtungen der Typen zum erstenmal den Nachweis, daß durchaus nicht jeder Drucker sich seine eigenen Typen geschaffen hat, daß nicht einmal jeder Drucker imstande war, sich Typen zu gießen, und daß die Typen von Hand zu Hand gewandert sind. Er stellt sich mit diesem Nachweis in schärfsten Gegensatz zu dem Proctor-Haeblerschen Typensystem, auf dem bisher die ganze Inkunabelforschung fußte und das sowohl für den großen englischen Inkunabelkatalog als auch für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke maßgebend war. Das Buch von Consentius wird eine Neuorientierung der gesamten bisherigen Inkunabelforschung zur Folge haben müssen.

**Schwäbische Federzeichnungen.** Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert. Von Hellmut Lehmann-Haupt. Mit 116 Tafeln und 3 Tabellen. Oktav. VII, 225 Seiten. 1929. 30.—, geb. 32.—

Das Buch behandelt einen zeitlich und örtlich fest umrissenen Abschnitt aus der Geschichte künstlerischer Buchgestaltung des späten Mittelalters. Unter Heranziehung eines überaus reichen Tafelmaterials wird die gesamte Buchillustration Augsburgs einer genauen Durchsicht unterzogen. Dabei ergeben sich wertvolle Ergebnisse für die frühe Malerei Augsburgs und für die Geschichte des Holzschnittes, als dessen Vorläufer und Wegbereiter die frühen Federzeichnungen anzusehen sind.

**Alte Einblattdrucke.** Herausgegeben von Otto Clemen. Oktav. 77 Seiten. 1911. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 86.) 2.50

**Handschriftenproben des sechzehnten Jahrhunderts.** Nach Straßburger Originalen herausgegeben von Johannes Ficker und Otto Winckelmann. Klein-Folio. 102 Tafeln in Lichtdruck mit Text.

I. Band. XV Seiten Einleitung u. Tafel 1—46: „Zur politischen Geschichte“ mit Text. 1902. 40.—

II. Band. XIII Seiten Verzeichnisse, Register, Nachträge und Tafel 47—102: „Zur geistigen Geschichte“ mit Text. 1905. 50.—

— — — — Kleine Ausgabe. Kleinfolio. 35 Tafeln in Lichtdruck mit Transkription und biographischen Skizzen. IX Seiten Vorwort, Übersicht, Abkürzungen, Nachträge und Berichtigungen. 1906. 20.—

**Der Holzschnitt.** Von Dr. Max J. Friedländer. Mit 94 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Dritte Auflage. Oktav. VII, 230 Seiten. 1926. 4.—, geb. 5.—
(Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 16.)

**Die graphischen Künste.** Von C. Kampmann. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage, neubearbeitet von Professor Dr. E. Goldberg. Mit 77 Abbildungen und 13 Kunstdruckbeilagen. 138 Seiten. 1927. (Sammlung Göschen Bd. 75.) Geb. 1.80